

العدد الحادي عشر

تشرين الثاني (نوفمبر)

السنة السابعة عشرة

★ ★

NO : 11

Nov . 1969

17 ème année

الأدب

مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر

ص. ب ٤١٢٣ بيروت - تلفون ٢٣٢٨٣٢

AL-ADAB : Revue mensuelle culturelle

Beyrouth - LIBAN

الإدارة : شارع سوريا - بناية درويش

B.P. 4123 - Tel. 232832

صاحبها ورئيسها الأستاذ

الدكتور سهيل إدريس

Propriétaire - Rédacteur

SOUHEIL IDRIS

سكرتيرة تحرير

عائدة مطر عجمي إدريس

Secrétaire de rédaction

AIDA M. IDRIS

لبنان الجديد

في الحجج الواهية ، ويظهرون بمظاهر الخداع والتحايل، ولا سيما حين يبدون تخوؤهم من أن تتذرع إسرائيل بانطلاق العمل الفدائي من أرض لبنان لتهاجم أرض لبنان ، في الوقت الذي لا ينى هؤلاء المسؤولون يكررون فيه القول أن اطماع إسرائيل في لبنان اطماع قديمة العهد ولا تنتظر ذريعة كانطلاق العمل الفدائي.. وقد انكشف في الحوادث الأخيرة زيف موقف هذه السلطات حين تعلن بكل تفخيم أن القضية الفلسطينية هي قضية لبنان وأن دفاع الشعب الفلسطيني عن أرضه حق مشروع ، ثم هي لا تتورع عن ضرب المقاومة الفلسطينية واضطهاد اللاجئين في مخيماتهم لأنهم يحاولون أن يستعملوا هذا الحق المشروع .

ولقد كانت هبة الشعب اللبناني ، بمعظم فئاته ، انتصارا للعمل الفدائي من أرض لبنان ، فرصة أخرى يحتج فيها هذا الشعب اللبناني على سياسة الحكام القائمة على الفساد والافساد . ولكنها خرجت عن كونها مجرد احتجاج الى اطلاق أسس واضحة لعمل ثوري في لبنان يهدف الى التغيير العام الذي يطلب لبنانا جديدا يتنكر لجميع ما قام عليه لبنان القديم من قواعد رأسمالية واقطاعية وقبلية واستغلالية وطائفية ، ويسلك الطريق التحرري الذي تنضم اليه كل يوم ثورات عربية مجيدة تنفض عن بلادها أغلال الماضي وتخرج الى النور لتسهم في بناء المجتمع العربي الحديث .

لم تكن المعركة التي خاضها الشعب اللبناني في الشهر الماضي ، وما يزال يخوضها حتى الآن تدعيما للعمل الفدائي ، حدثا جديدا في تاريخ لبنان . فهي حلقة من سلسلة طويلة من معارك يقوم بها الشعب في لبنان ضد السلطة الحاكمة بكل ما تمثله من فساد ورجعية واستغلال وانحياز الى اعداء الشعب الداخليين والخارجيين .

والحق أن موقف السلطة من العمل الفدائي العربي ليس الاّ مظهرا آخر من مظاهر هذا الفساد والاستغلال والانحياز ، لأن اقرار العمل الفدائي يعني انخراط لبنان في المعركة المصيرية التي تبذل السلطة الحاكمة كل جهدها في عدم خوضها حرصا على مصالح بعض الفئات التي جعلت من لبنان مزرعة للسلب والنهب والاحتكار . اما ما تزعمه السلطة، حين تعارض العمل الفدائي على أرض لبنان ، من حرص على سيادة لبنان واستقلاله ، فهو أبعد ما يكون عن الحقيقة ، لأن السيادة شيء لا يتجزأ ، وقد كان أخرى بهذه السيادة أن يدافع عنها وتوضع موضع الاحترام يوم انتهكت حرمتها في مطار بيروت .

والواقع أن المسؤولين يتخبّطون منذ فترة طويلة

اللمحة الأخيرة في الحول

في ايلول الماضي ، التقيت لأول مرة بكاتب صحفي من ليبيا ، في مؤتمر كتاب آسيا وأفريقيا في طشقند . كان ذلك الكاتب مركبا من لرجمية والكذب وعبادة الملك . وعندما فوجئنا بالثورة الليبية في ايلول الجاري ذكرت ذلك الصحفي الذي شكل لقائي به مدخلا الى ليبيا في هذه القصيدة .

والفت نظر القارئ الى ان اطلاق تعبير « نعم » و « لا » على الاشخاص في هذه القصيدة مستعار عن تجارب شعراء آخرين اطلقوا هذا التعبير على اسماء امكن .

شمسها .. كانت بعيدة
ولعل الناس فيها كفروا بالانتظار .
هكذا يبدو لنا ، للوهلة الاولى
تموت الحركة
ويصير الحلم ، حتى الحلم اقصى
معركة .
غابة البترول كانت تاكل الضوء الذي
يولد في بطن قصيده
والعقيدة
عاهة في ليبيا . كان الحصار
كان يأتيها من الداخل . آمين
لوجه الملك الطالع من كل جدار
وجريده ..

.. وانا اذكر وجهاً صحفياً
اسمه كان « نعم »
كان في طشقند .. في مؤتمر
الكتاب
مندوباً عن النفط ، وعن عرش الملك
فارساً كان ، له سيفان :
سيف مستعار من حزيران
وسيف من « نعم » ..
قال لي في قاعة المؤتمر : الآن عرفنا
المتهم

قلت : من ؟
قال : الذي باع الوطن
لعصابات اليهود
قلت : لا أفهم
قال : الاشتراكيون والانظمة
المستوردة !

واستمعنا لخطاب الكاتب الهندي
عن دور القلم

يسقطون الآن عن ظهر الحصان المغربي

.. وانا اذكر وجهاً صحفياً
كان في طشقند ، في مؤتمر الكتاب
مندوباً عن البترول في ليبيا ،
وعن عرش الملك .
قال في خطبته : « ان الملك
يأيد الحرية ، والنهضة ، والفكر » .
فنمنا في المقاعد
خجلاً من وجه افريقيا وآسيا
وتهامسنا ، ومزقنا الجرائد .
كان في مؤتمر الكتاب
مذيعاً لآخبار الملك
كان حبراً فوق أختام الملك ،
واقفقدنا صوت ليبيا .
وعلى مائدة الابحاث فسي مؤتمر
الكتاب :

شمس وحكومة

وعذاب العالم الثالث في سعي الملايين
الى العصر الجديد ..

ليبيا شاحبة الوجه
جميل وجهها الآن .. جميل
ونجوم الصيف لا حصر لها ،
أرقامنا الآن زغاريد واقواس نخيل
يكبر التفاح في اشام ،
وفي اسوان يزداد الندى والكهرباء
وعيون الشهداء
تحمل القدس على زيتونة الارض
الى حقل السماء .

ليبيا ، تسقط سلطان الألم

وتعود الآن من غربتها ..

تنهض من سفر العدم

كان دخل الفرد أمثاراً من المال

وكان الفرد للدولة

والدولة اشخاص يسمون : « نعم »

وانا اذكر وجهاً صحفياً

كان في طشقند ، في سبتمبر

الماضي ،

سفيراً لنعم

كان مندوباً عن الكذبة فسي مؤتمر

الكتاب

لا اذكره الا لكي انساه .

في سبتمبر الجاري أطاحت كف

« كلا »

بتمثيل « نعم » ...

محمود درويش

الارض المحتلة

قال : ان القلم الساطع في عالمنا الثالث
جندي لتفتيت القيود
وعدو .. لنعم

شمسها .. كانت بعيدة
شمسها كانت على ظهر بطاقات البريد
ملكاً يدفن في سرواله الابيض شعبا
ملكاً يصنع شعبا
من مواليد القيود ..
ونسيناها ، نسينا لغة الاطفال
في تاريخها القادم تو
من خيام بدويته
وحسبنا ان ارقام النجوم العربيته
مصدر للعار - يا للعار -
وادينا بلا زرع ، فقلنا : آه
يا ظلم ذوي القربى ، ونهر القادسيته .

اوقفي موتك يا أمتنا

ساعة ، كي نفرح الآن

بعشق الجاريات العربيات

وكي نذكر ما كان .. وما لم يكن

الليلة

الا ابجديته ..

ليبيا ، جارية تخرج من اغلالها

وأبو بكر يعود الآن من مكة

محمولاً على صوت بلال

هذه الصحراء لا صحراء فيها ..

تأخذ الاكتاف آفاقاً . وينساب

المحال

جدولاً . والحكم شوري

كلكم راع ومسؤول . وجند الاحتلال

والحصار الداخلي

العودة الى البيت

قصة بقلم سليمان فياض

وحملت معها العديد من الرجال في قلبها ، وعلسى جوانبها وسطحها وشقت بهم الصحراء ، واخترفت القناة المالحة المياه ، السى الضفة الغربية ، حيث البيت ، والاهل ، والوادي ، والنهر .

« هل تراك فرحا لانك نجوت ؟ لا .. انني كاليث الآن . فرحت لان دبابتني نجت من الهلاك . هل تذكر كيف كنت تربت عليها بكفك ، وتقبلها بخنان ؟ ! »

وبين الاغصان ، كانت المصافير ما تزال تزقزق ، وتتواهب ، مرفرفة بأجنحتها ، انها لا تبكي . الحياة مستمرة ، ما تزال تحيا ، لانها تحيا ولا تبكي تحس بالامن . لا بد ان كل شيء لم يذهب بعد ، ما تزال الارض ، وما يزال هؤلاء الرجال ، وما يزال هو حيا ، وتلك الاشجار ، وهذه المصافير .



جاء العريف . توقف ، وهتف :

— محمد . الضابط يريدك .

كف محمد عن التراجع ، ونهض سائرا خلفه ، فكر انه ، في وقت آخر ، ما كانوا يتكلمون يتراجع كما كان . ما كان هو يقبل لنفسه ذلك ، في ساعة العمل ، وعرق الآخرين يتصبب على جباههم . في وقت آخر ، ما كان العريف يناديه باسمه ، بهذه اللهجة الطوف الحادة . سلبت الهزيمة الجميع كل رغبة في التسلسل والتحكم . واخذوا يواصلون اختراق غابة الاشجار ، وظلالها تتقاصر مقتربة من نقطة الزوال ، حيث لا ظل سوى نقطة الصفر . ورنا محمد الى العريف لحظة . لقد عاد سائرا على قدميه ، عبر صحراء ينزله الاعداء الآن تحت سمانها . امام الخيمة جلس الجنود في ليلة حارة . ودخان الارض الساخنة يحجب رؤية النجوم . وجاء دور العريف ليروي حكايته :

« كل شيء تحملته بصبر يا رجال . ان اهزم في حرب ، هذا محتمل . ان يخدمني عدوي ويفرني فجأة ، هذا محتمل ايضا . ان أعود سائرا على قدمي جاتعا وظمآن . ان يقال لي القى بنفسك في هذا النار ، ومت بلا ثمن . كل هذا محتمل يا رجال . لكن الشيء الذي لا احتمله قط ، هي الطريقة التي كان يتصرف بها ، معي ، ضابطي الرفيع المقام . صعيدي انا ، ورضعت الحربة من ندي أمسي ، وعيني أبي ، ودروب الجبل ، ورمال الصحراء » .

كانا عائدتين من الموقع . خسرنا معا كل شيء : الموقع ، والوحدة المراقبة ، والاسلحة الثقيلة ، والعربات . كل شيء قد احترق ، وتفرق من بقي حيا من الرجال ، في طريق العودة . ساروا غربا معا ، ثم مضوا الليل والاجهاد والياس ، وطائرات العدو ، ومتاهات الطريق . وبقي هو مع ضابطه . تضليلا لبسا ثوبين لبينيين . كسان الضابط يسير في المقدمة ، والعريف يسير خلفه . اجهد الضابط وتمشيت خطواته . ما تزال لدى العريف بقية من قوة وعزم . وجد نفسه يسير بجوار ضابطه . وجد ضابطه يتأخر عنه خطوة او خطوتين .

— ماذا افعل ؟ . انه اكش ، سمين . وانا كما ترون . هو ابن عز من المدينة ، وانا فلاح صعيدي . اعتدت النوم على الارض المحروثة حديثا ، وتعودت على الشتاء ..

واخذ الضابط الرفيع المقام يشور مهتاجا :

— عسكري ؟

— نعم يا افتد .

كان « محمد بن ابراهيم » جالسا ، يحتضن ساقيه بكفيه ، ويؤرجح نفسه اماما وخلفا ، مستلما للسام والكسل .

أخذ الرجال يفرسون المجاري في الخنادق ، ويرفونها ، قاذفين بالرمال على الجانبين . حفنات من الرمال الرطبة الساخنة ، لا تثير كثيرا من الفبار ، وبينها اطراف مهترنة ، من جذور الاشجار الفواحة الرائحة . بينهم ريفيون وعمال وموظفون من الصعيد الاعلى ، والصعيد الاوسط ، والدلتا ، من المدن والقرى ، والكفور والنجوع . في تلك الساعة لم يكونوا يفنون كعادتهم حين يبنون بيتا ، او يحفرون ترعة ، او يقومون بعملية حسابية ، في ترتيب منغم . كانوا يستعيدون بالعمل روحهم المعنوية ، يستعدون بانفسهم عن تأمل ما حدث . اطلاق النار قد توقف . المسافة ، بين هذا المعسكر والعدو ، عارية تقريبا من اية ذات خطر ، لن يجازف العدو بالاستمرار في الزحف ، وإيقاع نفسه في شبكة معقدة من الترع والمصارف والمدن والقرى ، تخور فيها قسوة . حدث ذلك في النهاية لجيش نابليون . لا قبل له باحتلال غير الصحراء ، والوقوف عند مواقع واقية . لكنه قد يقوم بغارة أخرى . لذلك ينبغي ان تكون هنا خنادق . طار الطيران ولم يعد . بسل قتل اكثره خنقا ، وتدحيا قبل ان يحلق في الاعالي ، ولم تبق سوى الارض ، وهذه الخنادق في الرمال .

بغير كلمات قليلة لا يتحدث الرفاق . ابدا لا يضحك احدهم او يقني . عادوا الى صدورهم ياكلونها عشاءهم . شان الصيادين في البحر المحمل الواسع الذي اختفت احياءه ، او في مستنقع شحت قيعانه بالاسماك . تزايد عطشه وفساده بشحوم لفظتها السفن البحرية ، وحملت مياه البحر المالحة . شان الفلاحين الذين راحوا يجمعون بصعوبة حبات البطاطس ، من أرض عطشت كثيرا ، وافترقت الى السماد . لكنهم جميعا يعملون ، ماذا بوسع الانسان ، حتى في هذه الظروف السيئة ، غير ان يعمل ، ولو كان عملا بغير طائل ، لينتقذ ما بقي من روحه .

تحت الاشجار السمهرية السامقة كالنخيل ، الظليلة بازدهامها ، أنجز الرفاق العائدون كثيرا من الخنادق ، في اشكال متعرجة ومتقاطعة: « الآن فقط نبدأ في حفر الخنادق » .

وبدت الخنادق لعينية ، البداية الاولى لكل شيء . البداية التي كان ينبغي ان تكون مقدرة وموجودة ، منذ سنوات بعيدة .

خلال الاسابيع القليلة الماضية ، كانوا يعودون من سيناء ، بدون مدافعهم تقريبا ، سائرين على اقدامهم يدفعهم الجوع والعطش صوب النهر ، ويقاومون الموت صبرا تحت الشمس المحرقة ، وبرودة ليالي الصيف الصحراوية ، رؤوسهم مخنية ، وعيونهم مشدودة مما حدث .

« في ساعات ، التفت حولنا اذرع الاخطبوط الشريرة . راحت طائرات العدو تصطادنا كالجراد . تشوينا مع مدافعنا بقنابل حارقة . لم يعد أمامنا سوى العودة الى البيت ، تحت نجوم الليل ، وشمس النهار ، فرارا من الموت بلا مقابل ، كم شعرت بالعار ، وانا احقد في عينيك يا نجوم الليل ، ويا شمس النهار ، الآن ، لا اشعر سوى برثائنا ، الآن . ارثني نفسي » .

كان « محمد بن ابراهيم » اسعد الرجال حظا . دبابة اللاسلكي البرمائية الضخمة نجت من كل شيء ، بمصادفة معجزة ، نجت من قنابل النابالم ، والصواريخ ، والقذائف ، والالغام ، ودوريات العدو ،

كانت الطائرات تمرق فوقه ، مقبلة من الشرق ، ومن الشمال ، منفردة ، او في تشكيل . لكنها لم تكن تتوقف لضربه . كان يقفز منها مع الآخرين ، وينبطحون زاحفين بعيدا عنها . لكن الطائرات كانت تمضي صوب الغرب ، غير عابئة بهم . لديها مهام أخرى : استطلاع ، تصوير ، ربما هدف آخر .

رفع محمد رأسه ، وقال :

— اعرف . لكنها كانت دبابة ضخمة ، تفني لواء بأسره ، عن خمس دبابات لاسلكي . وتسير في البر والبحر . كيف كان يمكن ان اتركها . ثم ، لا اخفي عليك ، كانت تحملنا ، وتقينا بسرعتها ، عن السير ، والمبيت ، والجوع ، والعطش .

— اسمعني . انا لا أومك . بالعكس . مهما كانت الاسباب ، فقد كنت الوحيد في قوتك الذي عاد بدبابته .

— كان حظي حسنا ، ولم افطر فيه .

كانت الدبابة الوحيدة التي نجت من الموقع ، برغم ضخامتها . لم تكن وسائل التعمية لتخفيها عن الطائرات المنخفضة . ربما بدت لها جزءا من التل ، الذي كانت تقف الى جواره .

— لا تهون قيمة عملك . لقد طلبت لك اليوم شريطين سيضافان الى شريطك .

قال محمد بلا مبالاة ، فاجأته هو نفسه :

— ما فائدة كل ذلك ، بعدما حدث ؟

وصمت . أخذ الضابط . عاد يتأمل وجهه . أحس كأنه يراه لأول مرة ، قلبا نابضا أيضا ، كانت الضحكات تخفيه . واضاف محمد مبررا : — انني لم أحارب . حوربت ولم أحارب . فسي يومين ، ذهبت بالامر ، وعدت بالامر . ثم ، فسي يومين ، اليومين التاليين ، ذهبت بالامر ، وعدت بالامر ، ولا شيء آخر .

قال الضابط مؤكدا :

— انه أمر . ستحمل شريطين آخرين .

وتنهذ الضابط ، ثم اردف :

— اسمع يا محمد . ما فات مات .

« كيف يموت ؟ انه حي . حي معي » .

— ربما يموت يوم نمحو عاره . .

« حتى في هذا اليوم ، ستظل تحمل ذكراه معك » .

— ربما يموت عندما أموت أنا .

— على أي حال ، ما حدث كان تجربة . واعدك انك لن تذهب مرة ثانية ، الا لتحارب ، حتى النصر .

— حاولنا ان نحارب فعلا ، لولا هذا النابالم اللعين ، ثم . . طائرانا لم تكن معنا .

— في المرة القادمة ، ستكون .

« كيف ؟ متى ؟ »

وحدث نفسه ، انه سيعود يوما ما ، وربما يعود سواء في يوم آخر .

قال الضابط :

— أنت في حاجة الى راحة . اسمع . سأعطيك سبعة أيام . خذها واذهب الى بلدك ، لتستريح ، ثم . . عد إلينا .

أحس بتوتر . قال :

— لا . لست في حاجة الى راحة . انني مستريح هنا .

— لكنك تهذي في الليل ، تقع تحت كابوس ، وكأنك تحارب في الميدان .

— ذلك شيء يرغمني .

— وفي النهار ، أراك صامتا ، وحزينا . لا تضحك . ولا تعمل مع رفاقك في الخنادق .

قال محمد معتذرا :

— سأعمل الآن .

ابتسم الضابط . قال :

— مكانك خلفي .

— امرك يا افندم .

— اسمع ؟

— حاضر يا افندم .

عسكري . امرك . عسكري . حاضر . مرة ، وانتنان ، وثلاث . وعشر .

— هل هذا وقته ؟ . شيء لا يحتمل يا رجال . لم أطق صبرا . الآن ، كلانا مهزوم ، وكلانا بلا رتبة ، وكلانا في ثوب بدوي . لم الصبر اذن . صرخت فيه . هددته بالضرب ، ولا من سمع ، ولا من رأى . اتعرفون ماذا حدث . ارتعش ، وتضاحك ، وشفتاه جافتان مشقتان . واكد لي اننا اخوة ، واننا أبناء وطن . الآن فقط ، عندما تثمرت في وجهه ، يدرك اننا اخوة ، وابناء وطن . اكد لي انه قد اعتاد ذلك . الفرمانات الثمانية علمته ان يفعل ما فعل . كنت قاسيا معه . طلب ان اسمحه ، وان نبدا معا من جديد . وجددني يا رجال أحيطه كرجل بساعدي ، واقبله . عاد يعانقني ويقبلني . وبكى كلانا على صدر الآخر .



بلغا عنابر المسكر وخيامه المتناثرة . وصعدا معا بضع درجات لسلم خشبي ، وانعطفا يمينه الى غرفة الضابط . قال العريف :

— اسمع يا بني . غالبا ستنال ترقية . شريطين على شريطك هذين . ربما أصبحت رئيسا علي .

— ترقية ؟!

— اقبلها . لكن . احذر ان تكون مثل ضابطي يوما .

ودخلا مكتب الضابط ، ورفعا كفيهما بالتحية ، ودقا قدميهما .

— تمام يا افندم .

— اذهب أنت .

وعاد العريف يدق قدما بالآخرى . واستدار على كعب يمينه ، وبقي هو ، بمواجهة الضابط ، وراء باب مغلق .

— اجلس .

وجلس محمد ، وانتظر . قال له الضابط وهو يتصفح اوراقا : — خذ راحتك .

اراح محمد ظهره الى مسند المقعد ، وقاوم رغبته ليضع ساقا على ساق . وفرغ الضابط من اوراقه . فاخذ يتأمل للحظة وجه « محمد بن ابراهيم » : فارح الود . يحاكي لون بشرته لون الطمي المندي في الصباح . وعيناه مليتان دهشة وسوادا خزيئا ، كأنه على وشك ان يبكي ، لولا . . هذا السكون المتجمد في ملامح وجهه . قال له الضابط برقة :

— محمد . لم تعد تضحك . لم ؟

— اضحك ؟

كاد ان يتضاحك فعلا للسؤال الغريب . لكنه اخذ نفسا عميقا ، ثم قال :

— لماذا اضحك ؟ . كيف ؟

« شر البلية ما يضحك » .

حدثته نفسه بهذه الحكمة القديمة ، فاجاب قائلا للضابط :

— جفت رغبتي في الضحك ، أي ضحك ، لأي سبب .

ابتسم الضابط ، وقال :

— او حششتنا نكاتك .

قال محمد في دهشة :

— هل ترى احدا آخر يضحك ؟

وجم الضابط ، تنفس بقوة . ونهض . جلس على المقعد المقابل لمحمد ، وقال :

— أنت تفهمني . أنت رجل مثقف .

ثم قال :

— قرأت تقريرك عن الدبابة . كان حظك طيبا ، ولم تتركها خلفك .

وكان محتملا ان تقصفك الطائرات بسببها .

- بعد ان تعود .

ثم أضاف بحزم :

- ستهذب . هذا أمر .

ونهض الضابط عائدا الى مكتبه . كتب له تصريحاً بسبعة ايام كاملة . ووقف محمد . اخذ التصريح ، ورفع يده بالتحية ، واستدار منصرفاً .

- ٢ -

في شوارع المدينة ، كان الناس ينظرون اليه بدهشة . لاحظ ذلك . قال له رفاق وحدته ان يلبس ثوباً مدنياً . تبرع له اكثر من واحد بثياب مدنية : ثوباً بلدياً . ثوباً افرنجياً . بدلة . اغروه ليترك حلتة العسكرية ، او يأخذها معه في حقيبته . رفض ذلك كله . لا فائدة من اخفاء وجه الحقيقة . الناس يعرفونها ، ويعرفونه معها ، مهما كانت ثيابه . حذاؤه عسكري لا يخفى على احد . وجهه مشدود الجلد ، لوحته الشمس ، له لمة خاصة ، يحمل وجه الجندي . الطريقة التي قص بها شعر رأسه . كفاه ضخمتان شكلهما حديد الدبابة ، ومقبض البندقية - فكر انه بدلا من هذه الدهشة في وجوههم ، كانوا سيبتسمون . فكر انه ما يزال ابنهم الشجاع والحر . لذلك لا يعرفون به . بالعكس . انهم يبادلون نظرتهم الحزينة ، بنظرة عزاء صامته ، ما تزال تعقد الامل عليه . وانعطف محمد والجا مبني حكومياً . عانقه « رافت » بحب اكثر من أي مرة ، عناق من يؤاسي في كارثة شخصية .

- حمد الله على سلامتكم .

صافح زملاء رافت في المكتب ، وجلس . خالسوه النظر مراراً . تفادى ، مثل رافت ، ان ينظر في وجهه . جهد ، مثله ، خلسة ، ليملا عينيه من ملامح صديق .

- تعال يا عم عيده . ماذا تشرب ؟

- أي شيء . لا . لا داعي لشيء .

- لا . قل .

- قهوة .

- لا . اطلب شيئاً بارداً . الدنيا حر .

- لا . قهوة .

- يا رجل . لم نرك من زمن . رفه عن نفسك . الحياة لا بد ان تستمر .

« تستمر ؟ »

- طيب . شيء بارد .

لذلك ، ما تزال السيارات تجري في المدينة ، والقطارات ، والقوارب . المقاهي مفتوحة ، والناس جالسون على مقاعدها . وآخرون يروحون ويجيئون ويتحدثون . لذلك ، ما تزال الشمس تشرق ، والذرع الرجال والنساء متعانقة . لكن ، في القرار ، بل في الوجوه ، اشياء يراها القلب وحده . لاحظ ان صمتاً عميقاً مرتعشاً يقبع وسط الاصوات على الشفاه . لاحظ ان الاحاديث مرتفعة الاصوات ، ساخنة الكلمات . حركات الايدي والاقدام والنواجز عصبية . مشاحنات لاسباب نافهة سمع اطرافاً منها في الانوبيس ، في المقهى ، على الرصيف ، في محطات الانتظار ، في مداخل دور السينما .

- هل سمعتم آخر نكتة ؟

اقشعر شيء في صدره وأذنيه ، لكنه لم يلتفت ناحية صاحب الصوت . قال رافت مغير المجرى :

- دعنا من نكاتك .

قدر محمد ان رافت اشار لصاحب الصوت ، في نفس اللحظة ، اشارة ما . اردف رافت :

- حمد الله على سلامتكم .

صمت لحظة ، ثم أضاف :

- قل لنا : ماذا حدث ؟

« ما حدث انتم تعرفونه اكثر مني . في الجبهة ، في المعسكر ، لم أر سوى جانب من الصورة . الصورة كلها انتم تعرفون وجهها . نحسن جميعاً ما زلنا نجهد لتعرف حقيقتها ، نتلمى ملامحها . ونفكر . ونخمن . »

- نعم . قل لنا : ماذا حدث ؟

التفت لزميل رافت الذي سال . في وجهه الفارق في الخدر ، في عينيهِ البتسمتين ، بريق استدراج مكر . قال له :

- هل تعرف أنت ؟

ضحك رافت . وسكت زميله . ثم نير :

- على رأيك .

شرب زجاجة البرتقال دفعة واحدة . بدا المكتب كله ثقيل على نفسه . عاد صاحب الصوت الموجه ينكا الجراح :

- هل سمعتم ما حدث في شبرا ؟

وروى حادثة أخف منها أية نكتة .

- هل سمعتم ما حدث في الانوبيس ؟

وروى حادثة أخرى ، بدت كأنها نكتة . العجيب ان احداً لم يضحك . وعلى الوجوه كان ألم يعادل ما في قلبه .

« لماذا تضربون أصابعكم ، اذن ، في جراحتكم ، وتناوهم في لذة ؟ أفواهكم تتألم ، ووجوهكم تضحك ؟ »

ساله صاحب الصوت الموجه ، ذو الوجه الفارق في الخدر :

- أتعرف ؟ أنت في غاية الشجاعة .

ادرك محمد ما يقصده . أجابه في حدة :

- ما تزال الجندي شرفي .

واضاف :

- وشرفك أيضاً . اسمع . لم تكن الحرب دائماً نصراً .

ونهض محمد غير غاضب ، لكنه لم يستأذن . ترك المكتب مسرعاً ، ولم يضافح احداً .

« مدينة يعيش أهلها بفرائضهم . يحيون بلا قلوب . لا ينظر احدهم ابعد من قدميه . لا يعرف احدهم شيئاً سوى السخط ، واليأس ، والنقد ، والضحك الهستيري . الآن ، تكشف الهزيمة وجوهكم الحقيقية . فمتى تتظهرون ؟ متى تصبحون بشراً ؟ »

وقرر محمد ان يعود الى قريته مسرعاً .

« الناس هناك ، اعتادوا الايام الحلوة ، والايام المرة ، فتحسوا قلوبهم للصبر . يحيون بقلوبهم اولا . يعيشون كل يوم حكاية الميلاد والموت ، والصحة والمرض ، والضحك واللوعة . لكنهم لا يباسون ابداً . لا يفلقون ابواب بيوتهم في النهار . يدركون ان كل شيء يبدأ من جديد ، مع مشرق شمس يوم آخر . تعود الارض لتنبث ، والشجر ليمتد ، تفلق مقبرة ، ليصرخ وليد . »

- ٣ -

في القطار ، لم يستطع ان يغفو . ودت كل جوارحه ان تنام . هجعت جوارحه الا عينيه ، وجزء من مخه يفكر بلا انقطاع ، وجزء آخر يتدفق بالذكريات . تتوالى القرى والمدن عائدة الى الخلف مع اعمدة التليفونات ، ومصابيح النور ، والاشجار السامقة ، والقنوات ، والمصارف . تتغير درجات الضوء والظلال ، ودوائر الافق المخضرة على اتساع المدى .

« هذا هو الوطن » .

في هذه الارض ، رمحت يوما ، في أيام بعيدة بعيدة ، عربات الغزاة وخيولهم . زعق القتلة . شرعوا سيوفهم على الاعناق . صوبوا البنادق والمدافع على الظهور والصدور . ثم ذهبوا ، تطاردهم الاحجار والسواعد ، والمقاليع والسيوف ، والبنادق والمدافع . بقيت الارض ، وظل اصحاب الارض في ارضهم . غربت الشمس ، ثم عادت لتشرق .

بعده ، تحت هذا السقف .. أغلق هذا الموضوع يا حاج يوسف ، واشرب قهوتك .

واذ كان شيخ البلد يشرب القهوة ، تمتم أبو محمد قائلا :

- عجيبة . كأننا نتخلص من باشا ، لنحل في مكانه وجيها .

فلتاخذها الحكومة ، وتزرعها بنفسها اذن .

زعت صفارة القطار ، وتباطأت اذرع عجلاته . أمدت يد من كشك خشبي على مدخل المدينة ، وتناولت من السائق حلقة حديدية . مر القطار من تحت كوبري علوي ، وزحف في بطء حتى سكن . وانفتح صمام البخار فوق القضبان . كان النهار قد ولى منذ زمن . دهش محمد لهذه الحقيقة . حسب نفسه خارجا من الحلم ، او من الماضي ، لتوه .

على الرصيف ضوء شاحب ، لا يكاد ينير ما تحت السقف المائل . انحدر هابطا سلالم المحطة . أحت عيناه لوحة تحمل اسم المدينة . رأى الشاب الكفيف كترهل ، يضع يده على خده ، ويرتل من سقف رأسه بلا حارة : « وما لكم لا تقاتلون في سبيل الله والمستضعفين من الرجال والنساء والولدان » . هدأت المدينة الصغيرة مبكرا . عربات الحنطور تصلصل باجراسها ، داعية المسافرين العائدين الى بيوتهم . اجتاز طريقا مقفرا الى موقف الاتوبيس . هذه هي السيارة الاخيرة التي ستمر بقريته .

- ستقوم بعد نصف ساعة .

تفكر قبل أن يهم بركوبها . سيجد واحدا او أكثر من قريته . سيتحدثون اليه ، ويسألونه . فكر انه غير صالح الآن ليتحدث الى أي واحد ، او يسمع سؤالا . تذكر أياما مضت ، في سنوات بعيدة . كان يأتي من قريته سائرا على قدميه الى هذه المدينة . غالبا بلا سبب وغالبا ليقطع الفراغ والصمت ، ويرى الدنيا خارج قريته ، ثم يعود بنفس الطريقة . ثلاثة عشر كيلو مترا . ساعتان فقط ، بخطوة معتدلة ، ويعود الى بيته ، قبل منتصف الليل . سيكون هذا افضل ، سيكون الناس والاهل قد ناموا . سيكون بوسعه ان يرقد هادئا حتى الصباح . وانحرف محمد مبتعدا عن المدينة ، صوب شاطئ التربة القربي .

- { -

عند طرف المدينة ، كان كشك خشبي منعزل ، خلف تمرشة لشجيرة متسلقة . كان الكشك مضاء لم يزل . سمع من ورائه همسا ، وصوت كركرة تبوح بها قصبة غابة . توقف محمد واشترى عليه سجانر ، ومشط كبريت ، واشعل سيجارة . اشترى ايضا علبة سكوت صغيرة . تأمل في الحلوى الرخيصة المعلقة . قطع ذهبية ، واخرى ملونة . تذكر أخته الصغيرة . من يمكن ان يعود الآن بأشياء مفرحة كهذه . من يمكن ان يعيش تجربة ، كتجربته المرة ، ويحمل في يديه آية هدية . ستفرح بعودته حتى ولو لم يحمل لها شيئا في يديه . هي بعد هدية لطفلة . ينبغي ان تبسم ، لانها طفلة . حسبها ان تلمح عفوا نظرتة العزينة ، ووجهه المهوم ، وصمته النكد . ابتاع لها الحلق والخاتم ، وسورتين مزينتين بقصوص زرقاء وصفراء وخضراء وحمرات . ومضى على الشاطئ القربي للتربة الواسعة .

كلما ابتعد عن المدينة ، يحس بمزيد من اللفة والونس ، لليل ، وللارض . عاله الاولي القديم . ولم يكن ثمة في السماء قمر . معزوفة الليل تصدح في أذنيه : طيور الليل ، وحشرات الارضية ، وكائناته المائية . تمارس حياتها الاولى القديمة . والظلام مثقل حتى الحافة ، بعقب الارض الخصبة ، ورطوبة ليل حارة وانية النسمة . وفوح الأزهار ، ولوز القطن ، وحفيف الاوراق والفصوص ، تهزها حركة خفيفة ، وخير المياه يغسل فجوات الشاطئين ، وجذور اشجار السقف والصفاف والتوت . ووميض النجوم يبرق في الاعالي ، متوجا قبة السماء ، يبارك الارض ومن عليها . جذب الى صدره نفسا عميقا ، وهو يتوقف ، ويتملى ما حواليه ،

كلما غربت تعود لتشرق مرة اخرى . يعرف العدو ، كما تعرف يا رجل ، هذه الحكايات الباقية تاريخا لهذا التراب . لذلك لم يضرب اهدافا مدنية . لم يحن في تقديره موعد هذا الضرب بعد . الخديعة يلجا . يأكل الارض قطعة قطعة . يرقد في بيات شتوي بعد كل مرة ، حتى ينسى الناس ، ويصبح ما حدث أمرا واقعا . لكن اصحاب الارض ، الآباء ، والاجداد ، والاحفاد ، كيف يمكن لهم ان ينسوا . كيف ينسى أهل البلاد ان واحدا منهم بين كل الفين قد قتل . وغدرا قتل . ان شطرا من ارضهم قد نزع خديعة وعنوة .

تملت عيناه ، عند منعطف ، ساقية تدور ، وطفلا يغني . فوق ضجة القطار يسمع الموال والابنين . يعودان لينبضا في صدره حينما وأسى . مثل دورة الساقية تدور الحرب . تفرغ رجالا ، كشلال المياه المتدفق ، ليروي الارض العطشى بعطاء النهر ، وحياة الرجال .



اعواد الذرة تقفم الجو باريج الشواشي . على اديم الارض ، تحتها ، يتقاطع الظل والضوء ، يدغدغان عيني الفتوحين . تهب ، مع النسمة والحفيف ، روائح المياه في القناة ، وخصوبة الطين . استدار بوجهه الى الارض . غرس أنفه في التربة الرطبة . فتح ساعديه على استطالتهما ، وغرس أصابعه في الطين متشبثا ، وعانقها . ابتسمت ابنة عمه « نهدة » . ابتسمت كام ، وسألته :

- تحب الارض ؟

اجابها بعينين مغممتين بالنور :

- انها بيتي .

- وانا ؟

- انها بيتك ايضا .

وحفن من التربة الرطبة ملء كفيه ، وقال لها :

- شمي .

واسبلت عينيها ، وشمت . بل ذاقتها ، ومضت . وضحكا . ومدت يدها لتقبض على فرسة خضراء ، وقفت في ضوء الشمس على ورقة .

- ماذا ؟ أبيعك ارضي ؟ هل .. لا تؤاخذني .. هل حدث لعقلك شيء ؟ .. وانا اقول انك شيخ بلد عاقل ؟

- يا أبا محمد . انني اعرض عليك ذلك لمصلحتك .

- أنا أعرف مصلحتي أكثر منك . انك تبحث عن مصلحتك انت .

- يا أبا محمد . انني اعرض عليك ضعف الثمن المعروف ، لاي فدان في الزمام .

- لا . ولا مائة ضعف .

- ابناءؤك جميعا في التعليم . وقريبا سيصبحون موظفين . من يبقى لهذه الارض ، بعد عمر طويل لك ؟

- ابني الاصغر . انه في مدرسة الزراعة .

- يا أبا محمد . من صالحه ان يعتمد عن شقاء الارض ، والزرع والقلع .

- اسمع . هذه الارض اخذها الباشا من جدي يوما . ولن اعطيها لك اليوم .

- قل لي : ماذا تفعل اذا رفض ابنك الاصغر ، ان يعمل فيها ؟

سيضطرون لتاجيرها ، وانت تعرف التكاليف والنتيجة .

انفجر ابوه في وجه يوسف شيخ البلد :

- لا .

- يا أبا محمد . اسمعني . المصاريف تزهق ، وانت بحاجة الى مصاريف للولاد في مدارسهم . وسوف تعمل طيلة حياتك في ارضك . تؤجرها مثلا .

- لا .. اسمع يا حاج يوسف . المسألة هكذا باختصار . هذه الارض ملكي الآن . انك تشبه من يذهب الى انسان ليشتري بيته ، لانه جائع . يكون مجنونا لو باع البيت لانه جائع . عليه ان يصبر ويصبر ، حتى لو مات جوعا . سيموت تحت سقف بيته ، لكن اولاده سيميشون ،

وما فوقه . وحين زفر خرجت مع هواء صدره صيحة اعجاب خاشعة :
« الله » .

للتو ، جذبت الكلمات القديمة بعضها بعضاً : .. يخرج الحي من
لبنت ، ويخرج الميت من الحي ، يولج الليل في النهار ، ويولج النهار
في الليل . يخرجكم من الظلمات الى النور . بلى . من ظلمات
الهيمنة ، كما يخرج الاحياء من الموتى ، والنهار من الليل . سنة الحياة
هي . ووحيده هو مع عيون الليل ، والاشياء . عار امامها خلف ثيابه .
تزحمه مشاعر الوحدة مع معزوفة الظلام . يطوح بعقب سيجارته ، ويفتح
ساعديه على اتساعهما ، ويروح يجري مع الطريق ، دائراً حول نفسه ،
بلا انقطاع . . حتى تتداخل اصوات الليل كلها في صوت واحد فسي
اذنيه ، صوت دوامة من الطنين تصنعها جوقة من الاوتار ، صوت خلايا
من النحل الهائج في الظهيرة . . حتى تدور الارض عكس دورته وتدور
معها قبة السماء ، ويصبح كل شيء كسرة منبعجة ، صغيرة صغيرة ،
لا تكف عن التارجج والدوران . . وهو المحور والمركز لكل شيء في هذه
الارض والسماء . وتوقف . انفسه مبهورة ، والدنيا ما تزال تدور ،
صاعدة هابطة ، ويفمض عينيه ، ويتعثر يمنة ويسرة في وقفته ، ويستند
الى ساق صفيصافة . ثم يهدأ كل شيء . يشعر أنه خارج لنوره من حمى
مرعشة . يشعر بالراحة . ويعود يواصل هادئاً مسيرة الليل .

ود لو يقني ، ليسري عن نفسه . لكنه لم يجد في قلبه أية كلمات
او انغام . بدت ، لسمعه ، اصوات الليل ضجة صاحبة ، تحتج على
سكون اعماقه . انفصل جوهره عن الاشياء . هذه اول بلدة : طوخ .
قابعة في الليلة بلا ضوء ، على الضفة الاخرى . وشبكة الاسلاك
والكابلات تمتد في البعيد وراءها . نيام هم اهلك أيتها القرية ،
يحلون بالحصاد ، يذكرون في مرقدهم ، امواتهم الذين راحوا ،
وشهداءهم الذين لم يعودوا . لا يعودون الا مع الليل اطياف منام ، في
ثياب بيضاء ، تنزج راحهم دما الى يوم القيامة ، ارواحا حائرة هائمة ،
تحملها في الحواصل طيور الليل ، تزعق على حفاقي القنوات ، وفوق
المدور ، مطالبة بالثار للتهجع ، وترتدي ثياب الموتى الخضراء . كم
شهيدا منك يا طوخ . فريتي منها سبعة شهداء . زاد نصيبها ، فسي
الضريبة العامة لتعداد الوطن ، شهيدين .

احدهم قال له العدو ضاحكا :

— أنت ظامء . خذ واشرب ، ماء مثلجا في هذه الصحراء . أنت
جائع ، خذ ، كل ، هذه البرتقالة اليافاوية ، وهذه البسكوكة . رأيت
كم نحن طيبون معكم وكرماء ؟ حسنا . لا . ليس الآن . اهتف ضد
بلدك . اهتف بحياتنا .

— أنا . لا . أتم غزاة ، اشرار .

هل يمكن ان يسلم الرجل من جلده ؟

— هكذا . اذن . خذ .

واطلق رصاصة على ظهره ، وهو يعبر .

آخر قال له العدو ضاحكا :

— مع السلامة .

واضاف وفي يده البندقية :

— لا تمد لحياتنا . نحن مسالمون ، كما ترى ، نريد ان نعيش معكم

بسلام . انتظر . قل لي . لو انتصرتم انتم ، ماذا كنتم تفعلون بنا ؟

— لا شيء ، سوى شيء واحد . ننزع من ايديكم السلاح ،
والمخالب ، والايناب .

— هكذا . اذن . خذ .

واطلق في صدره رصاصة ، قبل ان يلتفت .

مع أيهما كان شهداؤك أيتها القرية النائمة ؟!



في الليلة الحارة ، امام الخيمة ، باح جندي من الكتبية ، فلاح من
قوص ، بما يشغل صدره .

« ضللت طريقي في العودة . وجدنتي وحيدا . رأيتة ملقي متخفا
بالجراح . محموما يهذي : ماء . لا ماء معي يا صاحبي . اني ظامء »

مثلك ، تشققت شفتاي . اسير فقط صوب مقرب الشمس اقم معي .
انهض . لا استطيع . دعني ، انني اموت ، اشعر بالبرد . فبه يتساقط
برغاو كازيد ، اقتلني . لا ، مستحيل . حاولت ان احمله . وجدت
نفسى ارقد منهارا بجانبه . ما العمل ، الليل ، والمعدو ، واخطار
الصحراء . هنا . اسمع ، احفر لي لحدا هنا ، ثم صوب رصاصة الى
جبهتي . كان يهذي ، يتحدث عن كل شيء في وقت واحد . كل شيء
يا رجال . انه يحتضر . ماذا يمكن ان تدل عليه هذه الرغاوي سوى
موت قريب . مجنون أنا اذا جلست معه حتى يطلع النهار ، والليل
للسائرين ستار . عاجز عن عمله . عاجز عن اراحته بالموت . عاجز عن
تركه هكذا . حفرت له حفرة بصعوبة بالغة . مددته في قلبها . جعلت
من حافة الحفرة وسادة لرأسه . اذا عاش فسينهض . اذا مات ستغطيه
رياح الصحراء بالرمال . لكن رأسه ستظل على حافة الحفرة . ماذا لو
غطته الرمال ، وبقي حيا ، ورأسه ترقب الارض من حوله : الإقدام ،
واخطار الصحراء . وعيناه تدوران يمنة ويسرة في خوف . حتى الآن ،
اراني ممددا في مكانه ، اعاني محتنته . هل مات ؟ هل عاش ؟ محتنة ،
يا رجال ، لا حكم الله بها على احد .

ايكون ابنك المفقود هو هذا الرجل الوحيد ، يا طوخ ، يا طنبول ،
يا سنفا ، يا طهواي ، يا قرقيرة ، يا كفر العناية ، يا اخطاب ، يا دماص ،
يا غربة العبيد ، يا قريشي ؟ .. أم تراه هذا المفقود الآخر ،
الذي حدثنا عنه في الليلة الحارة ، امام الخيمة ، جندي من الكتبية ،
عامل من الحلة الكبرى .

« سيارة الجيب كانت مثقلة بنا . لوح لنا بيديه لنحمله معنا .
لكن السيارة كانت تشن بنا ، وليس بيتنا ثمة مقبض لاية يد اخرى .
مرقنا منه ، وتركناه خلفنا ، وعينا معلقتان به . لكنني رأيتة في النهار
التالي . حلقت فوقنا طائرة ، وانخفضت مسرعة . القينا بانفسنا
بعيدا عن السيارة . تباعدنا في زحفنا . وظلت السيارة تجري وحدها ،
حتى دمرتها الطائرة بقنبلة . ومشينا على اقدامنا . تباعدنا في مضلة
الليل ، ورأيت نفسي وحيدا . ثم التفتت به ثانية ، وانا ادور حول
هضبة . أنت . لا عليك . انها لحظة رهبة يمكن ان يكون فيها أي
شيء . لا تعتذر هنا عن أي سلوك ، فليواجه كل منا حظه كيما كان .
لم يسألني عن اسمي ، ولم اسأله عن اسمه . يمكن ان يكون أنا هو ،
ويمكن ان يكون هو أنا . ما حاجتي الى اسمه . وليس في نفسي أي
حديث اقوله له . ونحن نتحدث ، رأينا عربة مدرعة . فتحت علينا
نيرانها ، وانجحت نحونا مسرعة . انبطحنا ارضا ، وزحفنا متباعدين .
رأيتا نتجه نحوه لا تفارقه . وانا اختبئ تحت حجر نائي . رأيتة
ينهض ، وينزع من وسطه قنبلة ، ويجذب سلك زنادها بفمه ، ثم يلقي
بنفسه على العربة المدرعة ، وينسف نفسه معها بالقنبلة . الآن ، فقط ،
وددت لو عرفت له اسما . سيظنه الكل مفقود غير معروف المصير .
لكنني اعرف مصيره . لقد حارب ، واستشهد . أخذ مقابل حياته
ثمنا باعظا . كم منا من اتاحت له الفرصة ليفعل ذلك !! »

« اما أنا ، يا أهل بلادي ، فقد كان حظي كما ترون ، وجئت
ساريا في الليل . احيا واحمل الخطايا على ظهري . اواجه عيونكم بلا
فخر . اسمع عنايتكم كأنني لست منكم . كأنكم لستم مسؤولين معي
عن شيء ، كأنني ، وحدي ، كنت القوي والقادر على كل شيء » .
وانعطف « محمد بن ابراهيم » يمنة ، عابرا فطرة التربة ، ثم
انعطف يسرة ، فيمنه ، منحدر الى طريق القرية .

عقارب ساعته الفوسفورية تقترب من منتصف الليل . لذلك نامت
القرية ، حتى الخفر قد غفوا . تالف الكلاب رائحة « محمد بن
ابراهيم » ، لذلك هزت أذبالها ، ونامت ، ولسم تنبح . ولت الققط
و « العرس » هاربة في الحارات ، وظلت اصوات انفاس الليل تتردد
من حوله . توقف امام الباب . دهش ، للحظة ، لانه اضاع في الطريق

لست معنا هنا ، حتى في ايام الاجارة ، في وحدتك .

((لكن ضابطي قد رفض)) .

وأه لو نمت الليلة هنا ، وعادوني كابوس الليل بطائرته ورماله
وافواه مدافعه ، وهذا الشعور الساحق بالاحباط وخيبة الامل . سيفزع
حتى الرعب أبوك وأمك وهؤلاء الاخوة . الآن فانهض ، يا محمد ابن
ابراهيم ، وعد الى وحدتك .

مد يده الى جيبه ، وأخرج الحلق ، والخاتم ، والاسورتين ،
ووضعهما بالكوة ، بجوار المصباح . وبعث للنيام بقيلة من يده وفمه ،
ونهمس . صعد السلم ، وتسلق القصر ، ونزل على ساق الجميزة .
واتجه مبتعدا عن البلدة . سيملمون في الصباح انه قد أتى زائرا في
الليل ، وشرب قدر اللبن ، وترك علبه البسكوت ، والخاتم ، والحلق ،
والاسورتين ، ثم كبر عائدا . وويله من رسائلهم القاضية ، وهم
لا يعلمون ما في القلب .

- ٦ -

عند القنطرة ، على التربة ، تعثر في شعبة سنط . انحنى وتناول
غصن السنط الجاف . وأحس بالراحة . في يده الآن سلاح ما يواجه
به الليل ، يؤنس في وحدته على طريق العودة . أمسكه بيده كالبندقية ،
واسنده الى كتفه ، وانطفئ ليعبر القنطرة . الحصان الحديدي رابض
على جدارها . ينتظر من يدفعه من البداية السى النهاية ، ليحجر
السلال ، ويفلق البوابات او يفتحها ، يحجز المياه او يدعها تتدفق .
تأمله لحظة في ضياء السحر . لم يصعد اليه أبدا طوال السنين التي
مضت . دفع نفسه الى اعلى ، ووقف بجواره . وادار عينيه حوايه
في الافق البعيد المظلم . أشرق عصاه بيده في الفراغ ، وزعق :

((ايها الناس . سأقول لكم ما حدث . ما رأيته ، وما رأيته

غيري ..))

وصمت . جذبت المشاعر الحبيسة الى الاعماق .

((كانت الدبابات تتقدم . لقد بدأت طائرات العدو المعركة ، وراء
الخطوط الامامية . تقدمت دبابات العدو الالمانية ، سريعة هي ويسمونها
« الفهد » . صوبت داناتها واطلقت . تفجرت الدانات على جدران
دباباتنا . ارتجت لها الدبابات ، لكنها لم تصب بسوء يذكر . جدرانها
السميكة الاسطوانية تشطف القنابل بعيدا . الدانات التي انفرست في
جسم دباباتنا لم تترك سوى خدوش في جسمها الصلب ، اخذت دباباتنا
ترد في الحال . داناتنا الروسية كانت تنفجر في « الفهد » ، فتطلق
معه كالبندقية . انسحبت دبابات الفهد الباقية بسرعة . وجاءت من
بعدها الطائرات . ألقت بقنابلها على دباباتنا ، فلم تصنع شيئا يذكر .
نادرا ما اصابت قنابلها نقطة ضعف في جسم دباباتنا . ترتج الدبابات ،
وتشطف القنابل ، ولا يبقى سوى الخدوش ، وتعود الطائرات بخيبة
الامل . وتأتي طائرات اخرى . تأخذ في القاء قنابل النابالم الحارقة .
وتلتوي مدافع دباباتنا في نار الجحيم . أين انت يا طائرات بلادي .
وعد يا محمد ابن ابراهيم بدبابتك التي نجت . عد هذه المرة

كل هذا الوقت . أحس انه مجهد ، وانه يقظ مشدود كالوتر . اوشك
ان يدق الباب . فكر ان الجيران سيستيقظون ايضا . دار حول البيت ،
واتجه الى شجرة الجميز المعجوز . تمد اغصانها الخمسة الضخمة
قريبا من سطح البيت . تسلق ساقها بيديه وقدميه ، دون ان يتحسس
طريقه ، او يبحث عن الفجوات ، وبقياس الاغصان القديمة النائنة .
زحف على اربع فوق الفصن ، بحذر ، ثم نزل على سقف البيت ، واخذ
يهبط درجات السلم . فكر ان كل شيء سيكون مفاجئا لايه وامه
واخوته ، لو كان قد دق الباب . أشفق على اعصابهم . جلس على درجة
سلم بجوار الكوة في جدار القاعة . في داخل الكوة المصباح المرسج
الخافت . على ارض القاعة ، في الداخل ، نام أبوه وامه ، بينهما
اخوته الثلاثة ، واخته . افواههم مفتوحة تزفر وتشهق . شخير ابيه ،
وانين امه المتقطع المعتاد ، لا يزعجان احدا . ثوب اخته تجمع من الحر
عند صدرها . غمره نحو النيام دفق من الحب والاشفاق والحنين
والخوف . الباب ، باب القاعة ، مفتوح على اتساعه حتما ، طلبا لنسمة
ليلة رطبة . بوسعه ان يدخل بسكون ، ويرقد حتى الصباح . بوسعه
ان ينام في باحة البيت على حصير . سيكون ذلك افضل . تذكر ان
في جيبه بسكوتا لم ياكله بعد . فكر ان اخته يفرحها ان تاكل بسكوتا .
اخرج العلبة من جيبه ، ووضعها في الكوة . نهض ، وهبط درجات
المسلم الباقية ، ودفع برفق باب غرفة الخزين . لم يفكر انه بحاجة الى
ضوء . جثا . ومد يديه ، وتناول قدر لبن رائب ، واخذ يشرب حتى
امتلا . مسح فمه بكفه ، وعاد . جلس بجوار الكوة ، واشعل سيجارة ،
وراح يدخن .

في الصباح ، سيزيط الكل ، ويأتي الجيران ، وتذبح امه بطة ،
وتدور اقداح الشاي . سيفد الحلاق بحقيبتيه الاسطوانية التقليدية ،
ويتورك امامه ، جالسا على ساقيه . سيسأله أبوه ، والحلاق ، والحاج
سيد ، والشيخ مصطفى ، وشباب الحارة . سيسألونه جميعا :

- ماذا حدث ؟ . لماذا غلبنا العدو على امرنا ؟ . كيف حدث
ما حدث ؟

((وأجب يا محمد ابن ابراهيم)) .

في الضحى ، سيدعو العمدة ومشايخ البلد الى الدوار ،
ويسألونه بلا رحمة ، وحين يعجز يجيبونهم :

- ماذا حدث ؟ . لماذا غلبنا العدو على امرنا ؟ . كيف نجوت
بدبابتك ؟

سترد امه على الحلاق ، وابيه ، والجيران :

- يوه . حسب ما رأيته . اذهبا واسالوا الكبار .

سيعلق الحلاق عندئذ :

- معك حق . حسب ما رأيته . دعوه يلتقط انفاسه . لقد كتب له
عمر جديد . حمد الله على سلامتك . لكن . قل لي : ماذا حدث ؟

وأه من اطفال القرية الذين لن يتخرجوا . سيقول الكثيرون منهم
في حدة وغضب ، وهم ملتفون حول دائرة الشباب ، في الليل ، في
جلسة السمر :

- آه . لو كنت انا هناك . كنت .. وكنت ..

ستعود في جلسة السمر الصورة المقابلة ، الصورة البعيدة
القديمة النائية . مع نثرات من ذكريات السندباد ، وأبي زيد الهلالي
وعنترة ، وسيف بن ذي يزن ، وخالد بن الوليد ، وصلاح الدين
الايوبي . ولن تكون يا محمد ابن ابراهيم واحدا من جنودهم .

لا . لن ابقى هنا ، لاواجه احدهم ، واسال ، وانا اسال معهم .
ومهما قلت فلن تكون قد اجبت . سأضع يدي على ساق الجمل ،
واقول : هذا هو الجمل . لكنني أعلم ، وهم يعلمون ايضا ، ان هذا
ليس هو الجمل . انهم ، اباك وامك واخوتك ، بخير كما ترى . ويعلمون
انك بخير ، من رسالتك ، وزملائك الذين عادوا في اجازة . وهذا
يكفي . قال له ابن بلده « احمد بن حسين » :

- لا تذهب الآن . سوف تتمنى لو لم تعد . سوف تندم لانك

سقوط الألفرد ..

ديوان جديد

لشاعر المقاومة في الارض المحتلة

سميح القاسم

صدر حديثا :

٢٠٠ ق . ل

مزارعير الصمت

عبر الصحراء الى موقعك الاول . ثم عد يا محمد يا ابن ابراهيم الى قلب الصحراء . انضم الى قوة مدرعة اخرى باجهزة دبابتك المسحورة . لكن الطائرات تنقض على الموقع كله بقنابل النابالم ، تنفوس المدافع كأعواد تحترق . يصبح الموقع كله جحيما . تجري لتوقظ سائق دبابتك . تجده نائما من تعب الغدو والرواح ، بلا نوم ، آمنا من طول الانتظار . لا يسمع الندى ولا القصف ولا الصيحات . تضربه بلكمة ، وتجده ليبتمد . تمدوان معا ، وتبطحان ، وترحفان ، ثم تمدوان فسي سفح التل . وتنقض الطائرات غادية رائحة برشاشاتها . لكنك تنجو ، وينجو معك السائق ، وتريان هذا الشاب الذي ظل جالسا في دبابته ، كتمثال مجسد معذب للكاثرة . وقد جف كالخطة ، وتضال حجمه طولا وعرضا . عصرت الحرارة العالية مائه . وتمدوان وسط دوايح البارود واحتراق الحديد والشحوم والوقود والاجساد .

نجا محمد من مفاصة النفس الهادرة في صمت ، وزعق ثانية : « لا . لن اقول لكم شيئا انتم تعرفونه . لن احدثكم عن الصدى ، واترك الصوت . »

وتوقف عاجزا عن التعبير . ماذا يريد ان يقول حقنا ؟ .. هتف بالكلمات التي واثته :

« اسمعوني صوتكم انتم يا اهل بلادي . صوت القوة التي واجهت الهكسوس ، وصوت تيمورلنك ، وشقت شمل جيوش نابليون المنتصرة دائما . اسمعوني معه صوت الغد ، والفجر الذي يفصل بآماله ونداه كل الجراح . جراحكم ، وجراحي .. »

وتوقف . ولم يقل شيئا آخر . انزل عصاه بجانبه ، لكن شعر ان الارض سمعته ، والمياه المتدفقة ، والاشجار والقرى البعيدة المترامية ، وارواح النيام التي لا تغفو حتى بالموت . ترحمه المشاعر ولا تسعفه الكلمات . تفرغت عيناه بدموع عواطف متناقضة ، تصطبغ في صدره . قفز من فوق الجدار ، وراح يعدو على الشاطئ الغربي .

انتبه لنفسه وهو يعدو . ينحني ويتقدم مسرعا ، وشعبة السنط بين يديه كالبندقية . كأنه يدفع ليطهر ارضا ، ويكسح عدوا من دياره . توقف . قفز ممسكا بغصن شجرة سنط . انغrust الاشواك في كفه . والتصق سائل صمغي بيده . لكن ، للحظة ، لم يعبأ . اخذ يتأرجح بيد واحدة كالذبيحة . لا . لم يذبح بعد . ولن يقدر احد على ذبحه . وخلفه كل هؤلاء الناس ، وتلك القرى تترك الفصن ، وهوى . اخذ يرقص ، وصنع يسراه في خصره كالقوس . ادار يمناه بشعبة السنط على جانبه ، وفوق راسه ، وامام عينيه .. كالروحة . تنتقل قدماه به مع ايقاع العصا . تغير النض والإيقاع في قلبه ، في اذنيه ، وفي ذرات ساعديه وصدره وقطع رقعة التحطيط ، واخذ يطن بشعبة السنط عدوا غير منظور ، في قلب الليل . يقفز مع كل ضربة ، يقدمه اليسرى ، يعلو الإيقاع ويعلو ، حتى يصبح كالنحل ، كالكرة ، كالسيف ، كالبرق والرعد ويرقص رقصة محارب قديم في غابة تمليء بالوحوش المكاسرة ، على دقات الطبول ، وانوار المشاعل ، يدور حول نفسه ، والعصا مشرعة ، تقطع الفراغ من حوله . تمزقه ، تملؤه ، وتدور الدنيا ، ويتوقف فجأة ، ويزعق بكل ما يملك من اوتار ، بكل ما في صدره من طاقة :

« روحوا لي يا هوه . »

ويسقط . وتحمل المياه والمساحات نداه ، بعيدا ، بعيدا . لا يردد الصدى نداه ، لكنه يسمع ، اصواتا تنبعث في داخله ، من قلب الليل ، من حول السواقي ، ومن بين المزراع . تزعق مجيبة من كل اتجاه :

« جاي يا ولد جاي »

ويبتسم ، ويففو ، ويحلم : تحت ظل شجرة مدفع . هو في خندق على الجبهة ، صامت ، يبتسم ، يضرب ، يضرب ، بلا توقف ، وتتجمع على جبينه ، مع كل حبة عرق ، قطرة ندى .

سليمان فياض

الحضور

تساقط أفنعتي المشوئة
تتناثر .. ساعة تحضرني الذكرى ..
يتقلص في عيني البعد الثالث
يضرب أجفاني بعجين .. لم يخبز ..
تتمدد أقبية اللحظات الخلفية

التجديف

اعطني تاجك ..
خذ تاجي .. قهرا ودماء ..
أين منه الشوك ؟
وانزل عن صليبك ..
فصليبي .. ملء جفن الشمس ..

ذلا .. وانطفاء

واحتراقا في مرايا الترهات ..
انزل الساعة .. لا تبطئ ..

والا فلماذا ؟ ..

انت في الأرض يسوع ..
وأنا .. في النكران ؟ ..

الأمل

الطفل المقبل وردي الخدين ..
شفتاه نشيد أخضر
يتفتح في قلبين ..
الطفل المقبل يضحك في العينين
تحرسه الأجفان النابتة ..

على الشطين .

اللاذقية - فيصل خليل

حزائى العدد الماضى من «الأدب»

الأبحاث

بقلم الدكتور حسن حنفي

تدور أبحاث العدد الماضى من مجلة «الأدب» حول قضايا أربع : الأولى قضية البحث العلمى فى البلاد النامية التى تعرض لها الدكتور إيد القزاق فى مقاله عن « حاجتنا إلى دراسة المجتمع الاسرائيلى » ، والثانية قضية معرفة النفس ومعرفة الآخر وهى التى تعرض لها نفس المقال السابق فى دعوته لدراسة العدو ومعرفته ، والثالثة قضية « الرجل والمرأة والانسان » التى أثارها السيدة عابدة مطرجى ادرى فى مقالها « ادب المرأة والمجتمع العربى » ، والتى تتعرض فيه لاسطورة « الادب النسائى » ، والرابعة ، وهى اخطر القضايا جميعا ، قضية « الادب الاصيل وادب المناسبات » التى تعرض لها الاستاذ محمد دكروب فى مقاله عن « آثار هزيمة حزيران بالقصة العربية القصيرة » ، والذي يحلل فيه بعض القصص التى صدرت بعد النكسة ويراهم اقرب إلى التقارير الصحفية منها إلى الأعمال الروائية، أى أنها لا تتعدى أن تكون من ادب المناسبات على عكس رواية « مرامار » التى يحللها الناقد الشاب الاستاذ صبرى حافظ فى مقاله « استشراف الهزيمة قبل النكسة » هذه الرواية التى تعتبر بالفصل اصدق تعبيرا عن الهزيمة قبل وقوعها من تلك القصص التى صدرت بعد الهزيمة والتى حاول الاستاذ دكروب اعطائنا بعضها منها . هذا بالإضافة إلى مقال الاستاذ حسنى لبيب « فى الادب النصائى » الذى يدخل ايضا فى قضية الادب والثورة والمقال الممتاز للاستاذ سامى خشبة عن - العلاج ، المسلم المتزق - الذى يعرض فيه لشخصية العلاج ، حياته ، وآثاره ، وبيئته ، والذي يعتبر ايضا نموذجا لادب المقاومة .

١ - قضية البحث العلمى فى البلاد النامية

كثر الحديث بعد النكسة عن العدو ، وطالب كثير من الكتاب والباحثين بمعرفته ودراسته واقامت بعض المعارض عن « اعراف عدوك » اذ وضع انه كان يعلم عنا اكثر مما نعلم عنه . وقد تناول الدكتور ايد القزاق هذه القضية فى مقاله « حاجتنا إلى دراسة المجتمع الاسرائيلى دراسة علمية » وأبدى ملاحظاته على ما نشر عن العدو بعد النكسة من سطحية ، وعدم تنوع ، واخفاء للحقائق ، واهمال لتكوين المجتمع الاسرائيلى ، ويقترح تدريس اللغة العبرية فى مدارسنا وجامعاتنا ، وينادى بالتخصصين ، كل فى ميدانه ، بدراسة العدو دراسة عميقة ومتخصصة ، وبطالب بتخصيص احدى الصفحات من كل جريدة لدراسة العدو او ساعات معينة من الارسال وكذلك عقد الندوات وانشاء المكتبات المتخصصة .

والحقيقة ان هذه القضية مرتبطة اشد الارتباط بمشكلة البحث العلمى فى البلاد النامية بوجه عام ، وفى البلاد العربية بوجه خاص ، وفى مصر بوجه اخص . فالبحث العلمى ، فضلا عن اصوله وقواعده ومناهجه ، نظام يحدده البناء الاجتماعى ، والبحث العلمى لدينا هو تعبير عن بنائنا الاجتماعى بكل ما فيه من عيوب ونواقص . فلو قلنا ان البحث العلمى يتطلب أولا استاذًا متخصصًا يخطط للأبحاث ويشرف عليها ويوجهها ، ويتطلب ثانياً باحثاً مبتعثاً لديه من الوعي القدر الكافى

لاداء مهمته ، ولديه من امكانيات البحث العلمى ، من لفات متعددة ، وثقافة عامة ما يستطيع به ان يسير فى مهمته حتى نهاية الشوط ، ويتطلب ثالثاً مكتبات متخصصة حوت ابحاث المراجع فى موضوع البحث والدوريات المتعلقة به و آخر ما مصدر فيه ، يمكن بعد ذلك ان نضمن سير البحث العلمى خاصة اذا توافر له جو من الاستقرار العام فى الهيئات والمؤسسات ومراكز البحوث والكلية والمعاهد دون ان يرتبط ذلك باسم شخص او ان يتعلق مصيرها بمصيره .

فالتخصصون على مستوى البحث العلمى ومن لهم القدرة على توجيه الأبحاث وتخطيطها يعدون على الاصابع ، غالباً ما تكونوا تكويناً شخصياً ولم يتعلموا من احد ، وهؤلاء مشغولون فى عديد من الهيئات او يقومون بأعمال وظيفية محضة تقل عن مستوى امكانياتهم الفعلية وبعض هؤلاء لا تتاح لهم فرصة البحث العلمى نظراً لارتباطه بالسياسة العامة للدولة التى تعطى البحوث العلمية تيارها السياسى ، وفريق ثالث أثر الهجرة والعمل من بعيد وظل فرداً معزولاً لا يكون مدرسة او ينشئ جيلاً . وهؤلاء فى طريق الانقراض التام ، يتركون وراءهم فراغاً لا يملأ الا شباب من الباحثين كونه الظروف وصقلته المحنة ولكنه ما زال يصارع قديماً لم تنكسر بعد شوكته ولا يجد من يأخذ بيده من معاصريه .

وكما كان رواد البحث العلمى نجوما تلمع مدة ثم تنطفئ كان الباحثون الشبان اندر من الندر اذ لم تتوفر لديهم امكانيات البحث العلمى ، لانهم لم يهيئوا انفسهم لذلك ، ولم ينشأوا نشأة علمية داخل مراكز البحوث ، او ان وعيهم بالقضية ما زال محصوراً فى نطاق الحماس والانفعال دون ان يتجاوزوه إلى تحليل الظواهر وفهمها على ما هي عليه . يعتمد معظمهم اذن على الفكرة الشخصية وعلى ما يتمتع به من مواهب طبيعية يعنى على الجيل القديم اهماله ويود الا يكرر الخطأ ، وافضل مثل لهم هو معهد الابحاث الفلسطينية والسلاسل التى يصدرها : « ابحاث فلسطينية » ، « كتب فلسطينية » ، « دراسات فلسطينية » التى تعد بالفعل فتحة فى تاريخ البحث العلمى السياسى للقضية الفلسطينية .

اما عن امكانيات البحث العلمى من كتب ودوريات وغيرها فنحن كلنا ادرى بذلك ، والاعذار التى تقدم من نقص فى العملة الصعبة او من تعسر العثور عليها من الخارج تتلاشى امام ما تزدهر به أسواقنا المحلية من بضائع مستوردة تنهات عليها الجموع فى المحلات العامة والاعذار التى تقدم من نقص فى الاعتمادات وضيق الابنية كلها تتلاشى اذا علمنا ماذا نخسر من جراء عدم معرفتنا الكافية للعدو ، والانفاق على هذه المعرفة تعتبر جزءاً من ميزانية التسليح العام ، وما اكثر الابنية الشكلية التى يمكن استغلالها استقلالاً افضل من اعتبارها مجرد فنادق لاستقبال الوفود الوطنية .

اننا فى دائرة منعزلة عن حركة النشر العالمى ، يعرف العالم كله عنا اكثر مما نعرف نحن عن انفسنا وهذا يفسر ظاهرة تسقط الاخبار وتلمس آخر النشرات عنا والتي يعطى ما فيها لنا فى بعض الاحيان كوجبة اسبوعية تعيش عليها ونشكر واهبها . بل اننا لا ندرى ماذا ينشر بيننا داخل البلاد العربية ، فاذا اردنا فى القاهرة كتاباً نشر فى بغداد لصعب الامر ، ولزاد الثمن اضعاظاً مضاعفة ، فهناك علاوة على الربح فرق العملة ، واصبح الكتاب احد البضائع المهربة فى السوق السوداء !

واخيراً ، فان البحث العلمى لا ينشأ بين يوم وليلة ، ولا يرتبط

باسم شخص ، قائدا كان أم زعيما ، ولا يخضع لهوى سلطة ، بل هو نظام يتحقق في مؤسسات وهيئات ومراكز للبحوث لا تتغير بتغيير الظروف . ان مراكز البحث العلمي لدينا حديثة العهد لم تتعد بعد عشرات السنين ، لم ترس بعد أي تقاليد ولم يرب بعد أي نشء . ان حالة البحث العلمي اليوم ارتبطة اشد الارتباط باللمحة الحضارية التي نمر بها وهي التي اوشكنا أن نؤمن فيها بالبحث العلمي ، والتحليل العقلي للظواهر ، وتكون مهمة هذا الجيل هو ان ينحو نحو مزيد من العلمية .

٢ - معرفة النفس ومعرفة الآخر

وقد تعرض الدكتور اباد القزاز في مقاله السابق الذكر « حاجتنا الى دراسة المجتمع الاسرائيلي دراسة علمية » الى ضرورة معرفة العدو حتى نعلم اسباب قوته . وقد كثر الحديث في الايام الاخيرة عن اعتماده على العلم واستعماله الوسائل التكنولوجية الحديثة وذلك يرجع الى انه مجتمع غربي في تكوينه خاصة عند من يبداهم مقاليد الامور وليس مجتمعنا ناميا ذا تاريخ طويل يغلب عليه طابع التخلف وعانى من مآسي الاستثمار كشعوب المنطقة المحيطة به . فارتباطه بالعلم ليس نتيجة لنمو طبيعي بل نتيجة لنقل مجتمع متطور من بيئة لاخرى . وقد اصبحت هذه الحقيقة معروفة لا تحتاج الى ايضاح .

ولكن الذي يسترعي الانتباه هو قدرة العدو على مزج العناصر الحضارية (ارض الميعاد ، شعب الله المختار) مع مصلحة الدولة وارتباطها بالاستعمار ، اي انه استطاع تاصيل قوميته وتعميق جذورها في التراث القديم وفي نفس الوقت تدعيم حاضره وضمان مستقبله بالارتباط باقوى الدول المسيطرة على العالم ، بريطانيا قديما ، وامريكا حديثا . ومع ان التراث القديم اليهودي مزيج من الدين والتاريخ القومي ، فانه قد استغل احسن استغلال من حيث اعطاء الدولة كيانا تاريخيا وقيامها على دعوة وان لم تكن الدولة مؤمنة بالفعل بالدين ولكنها تستغله نظرا لفاعليته . وهذا شيء معروف ايضا لا يحتاج الى ايضاح .

ولكن الذي يهم ايضا هو معرفة النفس بجوار معرفة الآخر وان نبحت عن مواطن ضعفنا التي هي في الحقيقة مواطن قوة العدو . فאלله في التوراة مرتبط اشد الارتباط بالارض وبمصلحة الشعب ، بل ان الله لا يوجه الا بقدر ما يعطي لشعبه من غنم ماوى ورخاء في العيش ونعم دنوية ، فالله يوجد للشعب ولا يوجد الشعب لله ، والله يخدم الشعب ولا يخدم الشعب الله . الله في سيناء ، والصفى القرية ، والجولان ، يوجد حيثما وجدت مصلحة الشعب .

اما نحن فقد تصورنا الله في تراثنا القديم متعاليا اشد تعالي ، مفارقا اشد المفارقة ، خارج العالم ، لا يشوبه خدش المادة ، موجودا على الاطلاق ، سواء اكان المؤمنون به ضعافا ام اقوياء ، احرارا ام مستعبدين ، فقراء ام اغنياء وقد وضع ذلك في تنزيه علم الكلام وفي مطلق الفلسفة . ام يعد لله صلة بالارض او بالدخل ، واصبح موجودا بالرغم من احتلال الارض ووجود ملايين من المعدمين . اي ان مواطن ضعفنا قد تكون في الالهيات القديمة التي ما زلنا ننوء بثقلها ، الالهيات في حقيقتها تعويض نفسي عن ضياع الارض وسلب الدخل ، وتعطي نوعا من السكينة والرضا والاطمئنان الى ان هناك شيئا باقيا بالرغم من الاحتلال والفقر ، طالما ان كل شيء فان ولن يسبق الا وجه الله ذو الجلال والاکرام .

وهذا التصور غريب على فترتنا الاسلامية الاولى ، اعني عصر الفتوح ، الذي كان الله فيه مرتبطا اشد الارتباط بالارض وبتحرير الشعوب وبشر الدعوة . كان الله ماثلا لاله التوراة ، كان غاية التاريخ على حد قول هردر وهيجل وفلاسفة التاريخ في عصر التنوير ، وهو الذي عبر عنه الافغاني في اعادة تفسيره للتوحيد على انه تحرير للارض وشق الفلاح لقلب ظالمه كشقه للارض ، وبعد انتهاء عصر الفتوح والاستكانة الى الارض والمال ثم ضياع الارض والاستئثار بالثروات بدا

هذا التصور المتعالي لله في الثبات ، وما ضاع افقيا تم التعويض عنه راسيا ، وكل ما اعتسر على الارض ظهر في السماء .

وقد بلغ ذلك مبلغه وظهر على أشده في التصور الهرمي للعالم الذي يجعل من القمة كل شيء ، او في التصور المركزي للكون الذي يجعل الكون كله في قبضة واحدة لها كل السلطة وتسيطر على كل شيء طالما ان الارض قد ضاعت وطالما ان الملايين لم يحسب حسابهم ويبدو هذا التصور في حياتنا الاجتماعية والسياسية ، فتعتمد مؤسساتنا على رؤسائها فاهم شيء في الجامعة هو مديرها ، وفي الكلية عميدها ، وفي الشارع شرطيه وفي المركبة محصلها ، وفي المنزل راعيه ، وفي الدولة رئيسها ، وبالتالي لا يتم التعامل الا مع القمة ، ونجد ان تنظيماتنا الحزبية تعتمد أيضا على لجانها المركزية اكثر من اعتمادها على قواعدها الشعبية وتؤمن برؤسائها اكثر من ايمانها بالشعب الديموقراطي للحزب . الله هو الشعب كما هو واضح في التوراة ، وهو مصلحة المسلمين كما هو واضح عند الفقهاء اي انه هو القاعدة لا القمة ، وبالتالي يصبح الله مصدر قوة .

فضلا عن هذه الجذور الحضارية في التراث القديم ، استطاع العدو ربط حاضره ومصلحته بحاضر الاستثمار ومصلحته وجعل دولته الرهان الوحيد المضمون للاستثمار . عرف العدو ان يقيم له استراتيجية دائمة داخل ميزان القوى العالمية ، والمبدأ واحد : كل شيء في سبيل الشعب ، والشعب المختار . اما نحن فما زلنا بصدد البحث عن استراتيجية ، هل تكون صياغة قومية للقضية ، ام تكون صياغة اكثر اتساعا وصدقا داخل حركات التحرر العالمي ، ويتضح هذا التخطيط في تاريخنا المعاصر من اننا اشتراكيون لا نتبنى الاشتراكية ، واصدقاء البلاد الشيوعية ونحرم الاحزاب الشيوعية ، وفي نفس الوقت اعداء امريكا ونسمح لكل ما هو امريكي صريح او ضمني ، نحن عرب ومسلمون ، مرة في مؤتمر قمة عربي ومرة في مؤتمر قمة اسلامي يحاول فيه ياسر عرفات مع شاه ايران حل قضية فلسطين !

ان معرفة الآخر ضرورية ولكن معرفة النفس اشد ضرورة .

٣ - الرجل والمرأة والانسان

ويتعرض مقال السيدة عايدة مطرجي ادريس « ادب المرأة والمجتمع العربي » الى قضية « ادب المرأة » او « الادب النسائي » وهو ما نسفقه كثيرا في هذه الايام وكان الادب له جنس ، فهناك ادب رجالي وادب نسائي !

والحقيقة ان هذا التقسيم او هذا النعت لجانب من الادب لا يرجع الى تحليل موضوعي له بل الى العقلية الشرقية التي يغلب عليها التصور الجنسي للعالم ، وعقليتنا المعاصرة بما فيها من حرمان وكبت وليدة هذه العقلية القديمة ، فهي ترى في المواطن رجلا او امراة ولا ترى فيه انسانا ، وبالتالي فهناك موضوعات حديث للرجال واخرى للنساء ، وهناك سلوك للرجال وآخر للنساء ، وكان العالم عالمان : رجل وامراة ! ان الحديث عن المرأة بوجه عام وجعلها مشكلة مستقلة عن الانسان ووضعها في العصر الحاضر اما ناتج عن التصور الجنسي للعالم او يعبر عن الحرمان وتحويل موضوع الحرمان الى موضوع للاشباع عن طريق الحديث عنه كعملية تعويض ، او احساس بالنقص ومحاولة لغرض الذات بالالتجاء الى نقطة الضعف وجعلها مصدر قوة . لقد تحدثت قاسم أمين في مطلع هذا القرن عن تحرير المرأة ، وما زلنا نحن بهذه العقلية القديمة التي ترى في المرأة مشكلة ، مع انها حاليا ، وفي اللحظة الحضارية التي نمر بها ، مواطن او انسان يعمل في الحقل او في المصنع ، يناضل في الجبهة او يخدم وراء الخطوط .

ان وضع المرأة في اوائل القرن من حيث حرمانها من التعليم والمشاركة في الحياة العامة لا يختلف عن عديد من مظاهر التأخر في جوانب الحياة الاخرى في التعليم والتربية والعلاقات الاجتماعية ، اي ان المرأة لم تكن مشكلة فريدة خاصة ، ولم توجد في عصر اخذ فيه المواطنون حقوقهم ولم تأخذها هي نفسها باعتبارها امراة ، فتقدم الرجل

في الحب مثلاً وحرمت المرأة ، ونال الرجل التعليم وحرمت المرأة ، فالتطور الاجتماعي لا يعرف تمييزاً بين رجل وامرأة .

ولم تكن المرأة وحدها سبعة بل كان الإنسان كله سبعة ، فكان الرجل يخرج من بيته ولا يرجع إلا أن الإقطاعي قد نصب له كميناً أو أن السلطة قد أعدت له فخاً . لقد كان الإقطاعي يملك البشر رجالاً ونساءً وكانت السلطة سيفاً مسلطاً على رقاب المواطنين لا فرق بين جنس وآخر . أن التحرر ليس قضية المرأة من حيث هي امرأة بل هي قضية العصر ، وان تحرر المرأة بمعنى مشاركتها في الحياة الاجتماعية ليس هو التحرر الذي يعطى لجنسها بل هو حقها الطبيعي كأي مواطن لم تمارسه من قبل كما لم يمارسه الرجل لغياب تنظيم حزب ثوري رائد يجمع المواطنين ويعمل لقضية التحرير . إنما التحرر هو التحرر الوطني ، هو المساهمة الفعالة من المواطنين في تحرير الأرض ، وتحرير العدميين من الفقر والاستغلال ، وأن قضية التحرير على مشاركة المرأة في الحياة العامة لهو مطلب أقل مما تتطلبه التزامات العصر .

وليس غريباً أن يكون الرجل هو الكاتب دائماً ، فالرجل هو الأوسع نشاطاً في الحياة الاجتماعية والأكثر مساهمة في العمل بما في ذلك الأدب ، فندرة الأدب النسائي لا ترجع إلى مشكلة المرأة بل إلى الامتداد الطبيعي لنشاط الرجل ، ولا تختلف ندرة الأدب النسائي عن ندرة العلم النسائي أو العمارة النسائية أو الجغرافيا النسائية .

ويوجد الأدب الذي يتناول مشاكل المرأة ووضعها الاجتماعي عند الكتاب جميعاً رجالاً أم نساءً ، بل أن هناك من الأدباء الرجال من تعرض في أعماله إلى مشاكل المرأة أكثر مما تعرضت له أية كاتبة . أن قضية الجنس ليست قضية نسائية بل هي إحدى قضايا التحرر مثل التحرر من التقاليد الموروثة ومن الصور الزائفة : الدين والأخلاق .

وكذلك نجد أن التطورات الجديدة في الأدب فيما يتعلق بالمرأة ، ليست تطورات في أدب المرأة بقدر ما هي تطورات نتيجة للتغيرات الاجتماعية ، فالمرأة هي العشيقة والمناصلة ، والحب يجمع بينها وبين الأرض ، ويضمها مع الحبيب في القضية الوطنية . فتلك هي روح العصر ، عصر التحرر ، لا في العالم العربي فحسب بل في العالم كله ، التحرر الوطني في العالم الثالث ، والتحرر من الرأسمالية في العالم الغربي .

وإذا كان المجتمع العربي أسبق من الأدب في تعبيره عن وضع المرأة فإن ذلك يدل على أن الأدب لا يعرف له جنساً ، فهو أدب يعبر عن أوضاع اجتماعية سابقة عليه وكفى . لذلك ، كان الأدب لا يرسم صورة المرأة في الفن بقدر ما يعبر عن وضعها اليوم ، فليست مهمة الأدب التخطيط للمستقبل ورسم صور له ، بل التعبير عن الحاضر .

وأخيراً فإن قضية المرأة هي جزء من قضية المجتمع ككل وليست مشكلة فريدة فيه ، ولا يمكن أن يقاس تطور أي مجتمع بتطور المرأة فيه ، فهناك كثير من المجتمعات المتطورة مثل سويسرا وفرنسا ولم يكن للمرأة فيها حق الانتخاب إلا مؤخراً ، وهناك مجتمعات أقل تطوراً مثل الهند والجزائر وقد لعبت فيها المرأة دوراً حاسماً في حركة التحرير . كما أنه في المجتمع الواحد يوجد الحرمان لدى الطبقات المتوسطة ولكن ينتشر الانحلال في الطبقات الراقية والفقيرة على السواء .

ليتنا نخرج من التصور الجنسي للعالم فلا نرى رجلاً أو امرأة بل نرى الإنسان .

٤ - الأدب الإصلي وأدب المناسبات

وفي مقال « أثار هزيمة حزيران في القصة العربية القصيرة » للأستاذ محمد دكروب يشعر الإنسان بأن بعض الأدباء والنقاد يظنون أن الهزيمة لا بد وأن تخرج أدباً ما ما دما قد انقلبت بها ، فقد كانت أكبر حدث في تاريخنا المعاصر ، وأقصى من هزيمة ١٩٤٨ وعدوان ١٩٥٦ . يظن هؤلاء أنه يكفي لتأثرنا بالهزيمة أن يتغير عناوين القصص من الحب والموت إلى الجنود والمركة ، ويتغير الأبطال من العاشق المخلص أو العاشق الخائن إلى الغدائي المناضل والعدو الشر ، كما يحدث عندما

يعني مغنونا العاطفيون الأناشيد الحماسية « الرقيقة » في المناسبات الوطنية . فإذا ما انحسرت النكسة وجاء النصر تحول أدب الهزيمة إلى أدب نصر وأصبح العدو الشر العدو الجبان ، والأديب في كلتا الحالتين يعبر عن موقف ، ويبدو وكأنه واع بأحداث العصر وملتمسز بقضاياها وهو في الحقيقة أديب المناسبات ، يكتب حسب الظروف ، ويفعل كما تقتضي الأحداث ، فهو سطحي في انفعالاته ، غير صادق في أحاسيسه ، يركب كل موجه مثله مثل مفكر المناسبات .

وتتراوح القصص التي صدرت بعد النكسة بين أدب الحماس الذي هو أقرب إلى قصص الأطفال للتشجيع وبث روح الهمة دون أن يعبر عن شيء أصيل إلا بمقدار معاناة صاحبه له وبين التقرير الصحفي لمراسل حربي لا يتعدى وصف الوقائع اليومية للحرب . ولما كان الأديب يقوم بذلك من منزله فإنه يفعل الأحداث ويتخيل البطولات دون معاناة التجربة أو معاناة لواقعه ، وهذا هو السبب في خروج شكل أدبي يقوم على الجمال القصيرة وتداخل الأزمنة لأنها عواطف متقطعة ينقصها الخط الميلودرامي الواحد الذي يعبر عن انفعال مزم . أن المقاومة ما زالت وليدة المهد ، وما زال الشوط أمامها طويلاً ، وأن الكتاب الذين يعرضون لها في قصصهم إنما يعرفونها عن طريق الأخبار ولم يعيشوها ولم يفعلوا بها ، وأن الأدباء الشباب من المقاومة ورجالها هم أقدر على التعبير عن انفعالاتهم في صورة أدبية ممن يكتبون عنها وهم خارجها .

وفي نفس المعنى يتحدث الأستاذ حسني سيد لبيب في مقاله « في الأدب النضالي » عن أدب المقاومة . فلا يخلق الأدب النضالي بفتوى أو بدعوة أو بطلب بل هو تعبير تلقائي عن انفعالات المناضلين . وليس الأدب النضالي سلاحاً ضد الأدب الصهيوني ، يستعمل ضده كبندقية في مواجهة بندقية ، فالأدب لا يعرف انتصاراً إلا في صدقه والوعي بموضوعه ، فالعنصرية التي يقوم عليها الأدب الصهيوني والتي يعبر - التهمة على الصفحة - ٦٥ -

لمناسبة الموسم الدراسي الجديد يسر

مكتبة انطوان

« فرع الأمير بشير » أن تقدم للمدارس والطلاب تشكيلة كبيرة من الكتب المدرسية المقررة باللغات الثلاث ::

العربية

الفرنسية

الانكليزية

بالإضافة إلى العرض الدائم لأحدث مجلات الأزياء الأوروبية وآخر ما صدر عن دور النشر اللبنانية والعربية من الكتب .

بقلم ابراهيم فتحي

يضم العدد الماضي من الآداب حصدا شعريا وفيرا ، تقدمه اسماء تلعب منذ زمن بعيد واخرى في سبيلها الى ان تلعب . ولكنها تشترك جميعا في التعبير عن اشواق الى الحياة المليئة ، والى تجاوز الاخفاق .

منشورات فدائية على جدران اسرائيل

ونبدأ بقصيدة الشاعر نزار قباني « منشورات فدائية على جدران اسرائيل » . وقد تبدو هذه القصيدة في تعارض صارخ مع الهوامش الشهيرة على دفتر النكسة ، ومع اصدائها الكثيرة عند غيره من الشعراء . فاللهجة النقدية الحادة للوضع التي انجبت النكسة ، والادانة الشاملة للجنة والضحايا افسحا الطريق لطمانية قريبة العين . واصبحت آلاف السنين الضائعة في الحب مدعاة للفخر ، كما أصبح الامل المعلق على الاطفال والذين لم يولدوا بعد واقعا تشيد به النجمات العنترية ، متفنية بجيل الزهري بعد ان من الله عليه بالشقاء العاجل .

ولكن ... يجب الان نسي ان هذه القصيدة الجديدة سجل يجمع سبعة وعشرين منشورا سلسلة الارقام معلقة على جدران اسرائيل ، تطالع العدو وتواجه حشوده ، ولن نطالب الشاعر بان يقدم الوجوه المرفوضة من واقعا الى العدو . وتلك المنشورات بعد ذلك تنطق عن الثورة الفلسطينية ، عن اعصار شعبي من قلوب واعية وسواعد فتية ، أي عن النفي الحقيقي للوضع البالية وعن الميلاد الجديد لمنطق معاكس . ولن نطالب الشاعر بان يقدم للمقاتلين ذخيرة وجدانية فاسدة من التشكك والحيرة .

وتتشابه هذه المنشورات السبعة والعشرون تشابها كبيرا ، فهي في تعددها تدور حول قضية واحدة . وفي الواقع فان منشورات الفدائيين لا تثير الا قضية واحدة الجوهر رغم تعدد الاشكال ، اصرار على النصر رغم فداحة الهزيمة ينبع من تاريخنا وواقعا . ومهما يكن من شيء فليس من الصواب ان نذهب بالنماثل بين القصيدة ومنشورات الفدائيين بعيدا الى آخر المدى . فنحن امام قصيدة بين صفحات مجلة ، ولنا امام منشورات على جدران اسرائيل ، وقد كتبها الشاعر بقلمه ، لا بمدفع رشاش ، على الرغم من حرص الشاعر على ان يوحى بالمائلة ، فالمنشورات المتشابهة المعلقة على الجدران في تنابع صدورها لا تجتمع في نسق محكم البناء ، والحركة في القصيدة دائرية مثبتة الى لحن واحد تدور حوله التنبؤات :

محاصرون انتم بالحقد والكراهية

فمن هنا جيش ابي عبيدة

ومن هنا معاوية ..

سلامكم ممزق

وبينكم مطوق

كبيت أي زانيه ..

ويهدف الشاعر بطبيعة الحال الى ان يجعل الرعب يدب في قلوب الاعداء ، فانخذ وجها عابسا واعتدل في جلسته ، وصاح بأعلى صوته صيحة الحرب ، معلنا ان العدو يقاتل تاريخا مدججا بالسلاح راسخ الجذور ، وان المعركة لا تقتصر على ميدان واحد فقد انصهرت في جميع الاشياء ، واصبح كل ما في الواقع يرفضهم ، فنحن نخرج للاملاق العدو :

من رزم البريد .. من مقاعد الباصات

من غلب الدخان ، من صفائح البنزين

من شواهد الاموات

وتذكرنا مقاطع القصيدة بما نوميء به من حضور كلي للمعركة ، يتخلل كل الاشياء وينطلق من جذورها واعماقها بقصيدة « بول الوار » الشهيرة عن الحرية . ولكن الشاعر الفرنسي يعبر عن شعوره الذاتي بالحرية ، عن تشبته بها بحيث تصبح اللون الذي يكسو في عينيه الوجود ، والهواء الذي يتنفسه وملمس كل الاشياء وعطرها . فهو يكتب الكلمة الرقيقة الهائلة على الدفاتر المدرسية والصور المذهبة واسلحة المحاربين واذني كلبه المنتصبين ، وعلى الاشياء الدانية الملموسة والاشياء الفائرة في الاعماق ، وعلى الاشياء المادية وذات الدلالة الروحية .

وهنا قد يمكن ان يبرز هذا التساؤل : ان كانت مثل هذه المقاطع ذات فاعلية في التعبير عن شعور شخص بالحرية ، يوحد بين هذه الاشياء الكثيرة التي تعطي في بعثتها وتفاوت مستوياتها الواقعية والانفعالية مذاقا موحدا خاصا لتجربة الحرية عند الوار فهل تصلح هنا ؟ أي هل يصلح الظل الواحد الذي تلقىه تجربة الحرية بعد ان تصبح تجربة شخصية عند الشاعر ، للافضاء بما تهدف منشورات نزار الى ابرازه وتجسيده ؟

ان قصيدة نزار تحاول ان تقضي بروح شعب موحدة ، عن « نحن » بكل شمولها ، عن تجانس اسطوري يجد رابطة بين القوى المتناحرة ، يضع الحجاج بن يوسف جنباً الى جنب مع عبادة الرسول وسيف عمر ، كما يضع الذين فتحوا الابواب للعدو ، واصدقاء امريكا مع القوى الشريفة واعداء امريكا في تلك السلة الخرافية جنباً الى جنب والقصيدة تبدأ بان العدو لن يجعل من شعبنا شعب هنود حمر منقرض ، ونحن نعرف يقينا قبل ان ينطق الشاعر بحرف ان العدو سيمجز حتما ، ونعرف بعد قراءة القصيدة - ورغم منطقتها - ان الهنود الحمر لا يرجع انقراضهم او انحسارهم الفاجع الى أنهم لم يكونوا « مبثوثين في الريح وفي الماء وفي النبات ومعجونين بالالوان والاصوات » ، او الى أنهم لم يجعلوا الموت مخبوءا للفرقة « في مشط كل امرأة او خصلة من شعر » . ومن الصعب ان نجد وجوها للتشابه بين قضية الهنود الحمر وهي قضية شعب بدائي كل البدايات ، محاصر في ركن منزل من العالم ، يقف وحده امام الحضارة الغربية البورجوازية وبين قضيتنا العربية في فلسطين .

وفي مقابل ذلك الكل الموحد ، الذي تقدم القصيدة ، حصرا عدديا لافراده :

تسمون مليونا

من الاعراب ، خلف الافق غاضبون

ياويلكم من نارهم

يوم من القمم يظلمون

تضع « العالم » كله في كفة واحدة مقابلة ، يصفق لاسرائيل ، للمغامرة وللسماسة ولسرقة المسيح في الناصرة !! وليست هنالك ضرورة شعرية تحتم ان نقف وحدنا ضد « العالم » ، فهناك عالم ثائر يقف معنا ومؤازرته لنا أقوى أثرا من سيف الحجاج الذي يطيح برؤوسنا التي اينعت وحن قطافها .

لقد أفلت من القصيدة اللحظة التاريخية ، ذات النوعية الخاصة ، ولم تنجح في اكتشاف الرابطة الحية بين الوجوه النضيرة في حاضرتنا ، وبنابيحها الماضية ، والشرابين الخسبة التي تربطها بشقيقاتها ، واصبح الرجوع الى التاريخ فيها بحثا عن ملاذ ، او تقديما لاعتذار . لذلك امتلات القصيدة بأنواع عجيبة من الامثلة التقريرية : فامريكا على شاتها ليست هي الا العزيز القدير ، لماذا ؟ لانها لن تمنع الطيور من ان تطير ! ، وسننتصر عليها رغم قوتها ، لا لان شعبنا في كفاحه يعبر عن حتمية تاريخية ذات جبروت ، تقضي باحتضار

الامبريالية وانتصار الشعوب بل لانه» .. قد تقتل الكبير بأرودة صغيرة في يد طفل صغير !!» رغم ضالة ذلك الاحتمال ، وبعد ذلك تأتي الصورة القلوية الفجة « نحن باقون على صدر اسرائيل كالنقش في الرخام !! ان النقش مهما يكن غائرا سيظل جزءا في الرخام ، ان اسرائيل في تطفلها كفيار على رخامنا ، وان الداخلين الى فلسطين والمتجمعين في غرف التحقيق ومراكز السجون يتجمعون كاندمع في العيون !! ، وهل تضع قطرات الدمع سيلا محاربا ؟

ان القصيدة لم تغلج في تنمية الاطراف النائية في مقاطعها، لتلتقط العلاقة بين الحركة الصاعدة للمقاومة وبين الارض التي انجبتها وتنفوها ، في بناء شعري ، وهبطت الى صياغة نثرية ، حافلة بالثرثرة التي نملا اسماعنا في العناوين والتعليقات الصحفية الشائعة وهي على الرغم من ذلك تلتزم بنوع خاص رتيب من القافية في مقاطعها ، يذكرنا بالنثر المسجوع .

انها على اية حال .. لا يمكن ان تعد بين افضل ما كتب الشاعر من قصائد .

من وراء القضبان

وتقدم الشاعرة فدوى طوقان وجوها من تجربة المناضلين داخل سجون اسرائيل ، وهم يخطون بعنائهم وصيتهم ، ويمنحون ايام حياتهم للمعنى الكبير الذي اطعوه لهذه الحياة ، حينما يتسع افق الوجود الفردي ليتطابق مع افق الثورة التحريرية الرحيب ، حينما تغيب الحدود الفاصلة بين الفرد وثورته ، وتصبح القضية العامة في اللحظات الفاصلة هي محور الحياة الخاصة للمناضل ، وينطبق بكل كيانه : « فتح أنا ، أنا جبهة ، أنا عاصفة » .

ولكن هذا التطابق بين القضية العامة والحياة الخاصة، لا يمحو اشواق السجين الى « حصن الام ووجه النهار » ، فالثورة تصفي العمق على مشاعر البسطاء ، وبحرها من قيود الفردية الضيقة ، وهي تشتمل لكي تحول دون ان تحجب القضبان والاسوار الشمس عن العيون ولكي تجتث العواقر التي تقف بين الاطفال وامساك الاقلام ورسم الازهار. والتمتع بعنان الامهات .

ولكن التقابل بين انصهار الفرد في ثورته ، وبين الامه الذاتية وراء الاسوار يعلو صوته بعد ذلك في القصيدة :

الليل ناصب هنا شراعه الكبير

لا زحف ضوء النجم واجد طريقه ولا

تسلل الشروق

ابل بلا شفق

يضيع فيه صوتنا يضيع ، والصدى ، يموت

الوقت لا يسير .

حقا ان الظلمة تتكاثر ، ويبدو الزمن ميتا . ولكن المقطع الثالث من القصيدة يبدأ في الإيحاء لنا بان السجين أصبح وحيدا مع الجدران ، وان السجن استطاع ان يسلبه الشمس والقمر والاحساس بالزمن . ولا نجد في هذا المقطع اضافة جديدة تعبر عن فوارق حاسمة بين سجناء الحرية ونزلاء السجون لاي سبب آخر ، اننا ازاء ظلمة السجن التقليدية في عمومها ولم نجد الثورة التي يحملها الاسير في أعماقه تؤنس وحدته ، ونملا الزنزانة نجوما تشبك في صراع مع الكلمات . ولم تصبح ايام السجن مرحلة من مراحل النضال، فالحرية تولد في « مأسورة » البندقية كما تستند الى أسرى مسكنها . ان المناضل - بتعبير ناظم حكمت - « لا يحمل السجن داخله » ، الا اذا قامت هوة بينه وبين ثورته في أعماقه . لذلك ينقلنا المقطع الثالث الى المقطع الرابع المعنون الى شقيقتها وشريكها في اعمال المقاومة حيث السقوط . ان احدى المناضلات تحملت التعذيب رغم هوله بصبر كبريائها العنيدة ، « بكل قوة الايمان والعقيدة » ، ولكنها اذعنت في النهاية وقالت للتنازل كل ما يريدونه لان وحشا منهم اراد اغتصابها. وهنا تعبر القصيدة عن فقدان كامل للاتجاه في تصوير العلاقة بين

قيم الحياة الخاصة للفرد وقيم ثورته . ان العدو حينما يقتصب مناضلة ، لكي يرغمها على تسليم رفاقها الى جلاديه ، وتسميت في المقاومة ، فان اغتصابها - اذا استرنا التعبير الوجودي - يصبح بلا معنى ، لا يدنس شرفها . ولكنها حينما تقدم اليه رقاب المناضلين وشرف المناضلات وأسرار الثورة تصبح ساقطة الف مرة .. وما أعجب الثقة في « اخلاقيات » هذا العدو !! ، فما الذي يربطه بكلمته ، انها حينما تخون الثورة وتتحول الى انثى شهية في عيون حثالة جلاديه تعرض أيضا للاغتصاب . ان هراوية السقوط بلا فرار ، وفي الدرك الاسفل من قيعانها يقبع تحول المناضل او المناضلة الى اداة لاهداف العدو . لذلك لا أستطيع ان انماط مع لحظة انهيار الفتاة في هذا المقطع رغم السنوات الطويلة التي ستقضيها في السجون كفارة عن ذنبها ، فماذا لو ان وحشا منهم هدها او هدد احدي قريباتها بجريمة مماثلة ليرغمها بعد اطلاق سراحها على ان تعمل لحسابهم ؟

وتنتهي القصيدة في مقطعها الاخير بنغمة أخرى ، بالانصهار بين الاسير وبين الاخوة والاجاب ، بقنديلهم مرفوعا للساثرين مبشرا باللقاء .

كبرياء الطين

وتبدأ قصيدة « كبرياء الطين » للشاعرة ملك عبدالعزيز بوواو العطف ، فهي تواصل قصة مطروقة . وتأخذ القصيدة شكل الخواطر المرسلة وقد انتظمت في اطار خارجي يقترب من بعض الاقيسة المنطقية ، فنحن امام قضية شرطية توجزها الابيات الاولى طرفاها الملك الطاهر القسماط الكامن في اعماقنا ، والشيطان الجالس على العرش ، وتتوالى انواع من التداعي البسيط النور ومحيا الطفل ونبات الخير في ناحية ، والظلام والطين والمخالب في ناحية اخرى. وداخل جلد الفرد عالمان ، اشواق متعالية وطين حسي وينور الصراع بين تاريخ سائد من الخطيئة وعصيان الناموس وبين بذرة الالهة تهيل عليها ظلمة الماضي التراب . وتحثي القصيدة بتشجيع جنازة الطفل الوديع البريء المقتول داخلنا ولكن هذا التصور « المانوي » للانسان يقاموسه التقليدي لا بد ان ينتهي في نهاية النهاية بانتصار النور ، ولا بد في منتصف الطريق ان يتوهج الشوق الى هذا الانتصار ، وتزخر القصيدة بالانفعالات النقية في براءتها الاولى . ولست ادري لماذا يتحول الصراع الاجتماعي لاعادة تشكيل الملامح النفسية للانسان الى دراما جامدة الاطراف يعيد التاريخ تمثيلها في دورة ابدية داخل النفس الانسانية باعتبارها شيئا مطلقا . ان اشواق الانسان الارضية ليست حديثا عن مملكة المطلق في السماء السابعة وعن بذورها في النفس البشرية ، فهي صراع العمل والخلق والمشاركة ضد التطفل والعقم والاثرة على النطاق الاجتماعي في تاريخ تشبك فيه الاطراف وقد تغيب الحدود الفاصلة .

وتنتهي القصيدة بالتطلع الى نظام جديد لنوازع القلب ، حيث يسود العمل ويزهو الحب

ويعتق الوجود هو

يشع رضاه موسيقى .

وعلى الرغم من اسار التصور المانوي ، فالقصيدة قد استطاعت ان تخترق حدود الرؤية الفكرية لتقدم لحظة متوهجة من الظلمة الوجداني الى تحقيق الانسان لانبل رغائبه، وقد نجحت الموسيقى التي تسرع الشاعرة في عزفها اعتمادا على الايقاع وعلى تجاوز انحراف ذات التناغم في اختيار الجملة الموسيقية ، في تجسيد هذه اللحظة.

الملكة المنوعة

وينقلنا هذا الظما الذي تغنى به الشاعرة على قيثارة ذات وتر واحد اقتضتها طبيعة التجربة ، الى ظمأ آخر لا تملك التعبير عنه

- التتمة على الصفحة - ٦٦ -

بقلم صبرى حافظ

لا اريد هنا ان اكرر الافكار الاساسية في المقدمة التي مهدت بها لنقد أقاصيص العدد الاسبق من (الادب) ، والتي تحدثت فيها عن دور ادب المقاومة وماهيته ، وعن ميسر حاجتنا الى النماذج الجيدة والناضجة من هذا الادب بمعناه الصحيح ، بالرغم من ان القصتين اللتين ننتهيان الى هذا الادب في العدد الماضي تثيران تلك القضايا من جديد ، وتؤكدان أننا ما زلنا في حاجة الى الوعي بان مادة الحقيقة في الفن تختلف عن مادتها في الفكر : فهي مكونة في الفن من الجزئيات المحسوسة والافعال والاحداث ، بل وتختلف مادة هذه الحقيقة باختلاف الاشكال الفنية وتنوعها . ولا يعني تقاير مادة الحقيقة اختلافا في جوهر الحقيقة ذاتها . لأنها تمتلك ، برغم نسبتها ابداعية ، قدرا كبيرا من الثبات في اللحظة المعينة او الظرف المعين . ولكنه يعني بالدرجة الاولى ان كل شكل فني يجتريح الاساليب المتوائمة مع طبيعته الخاصة من جهة ، والقادرة على الاقتراب باكبر قدر ممكن من جوهر الحقيقة في اللحظة الحضارية التي يصدر عنها . ومن هنا تتمايز المادة التي يصوغ منها نسيج الحقيقة عن المدة التي يشكل منها فن آخر ملامح هذه الحقيقة ذاتها . ومن هنا كان الفن الحقيقي اختيارا ومعاناة ونوبة . اختيار يستطيع ان يقتنص الجزئيات النهائية الصفر العظيمة الدلالة ، المبلورة لكل أبعاد الموقف الذي يصدر عنه العمل الفني .

ومعاناة عميقة قادرة على تحميل هذه الجزئيات المنتقاة برهافة وحساسية وذكاء بكل ما يرمش به الضمير الجمعي من رؤى واحاسيس وببؤنة تستشرق هذه الوقائع وتتجاوز محدوديتها وتخطى أسرارها لتجوب فيافي المستقبل وتهنك البهمة عن قفاره .

.. لكن ما أبعد أقاصيص العدد الماضي عن هذا الفن الحقيقي وما أقل ما تضيفه الى وعينا والى احساسنا بالعالم وادراكنا له . وان كنت أحب أن استثنى من هذا الحكم تلك المسرحية الرقيقة المربعة التي ترجمها القصاص العراقي الموهوب محمد كامل عارف ، والتي أحب ان ابدأ بها تعليقي على أقاصيص العدد الماضي .

لا تقولوا لماذا ...

لا تقولوا لماذا .. مسرحية من فصل واحد كتبها جان ونك وترجمها محمد كامل عارف ، وهو قصاص موهوب تكاد القصة القصيرة على يديه ان تتحول الى قصيدة رقيقة مرهفة ، سبق لي أن قرأت عددا كبيرا من أقاصيصه الجيدة وكتبت عن عدد قليل منها .. وهو حينما يختار مسرحية ليترجمها فلانما يختارها لأنه وجد فيها - كما قال بودلير في تبرير هيامه بأقاصيص أدمار الان بو وترجمته لها - ليس مجرد مواضيع حلم بها وأراد أن يكتب عنها ، بل جملا فكر فسي كتابتها . هكذا أحسست وأنا أقرأ هذه المسرحية الشديدة الاقتراب من عالم محمد كامل عارف الاقصوسي ، والتي تبصر فيها الاشياء والاحداث اليومية المألوفة وهي تتحول الى كوابيس مرعبة تدفع طفلا الى مبارحة الحياة بعدما حاصره سخطها وعقمها وبلادتها . وهي تعرف ان الحدث الذي تقدمه سوف يثير عشرات التساؤلات والاسترابات الفاضلة . ومن ثم فإنها تهتف بنا منذ كلمات العنوان الحادة (لا تقولوا لماذا) فما تشاهدونه لا يحتاج ايما تبرير . لأنه شريحة مقطوعة من عالمكم المليء بالسخط والقرق والفظظة .. شريحة تنتهي بصدمة قاسية مرعبة تستهدف حث المشاهدين على إعادة النظر في هذه الاسانسة الراكدة التي يعيشونها . ودفعهم الى التفكير في تفاصيل هذه الاشياء العادية الرهيبة التي تحدث أمام عيونهم فوق خشبتي المسرح والواقع معا . والمسرحية تقدم لنا حادثة مألوفة ممثلة

في العادية والغريبة معا .. اسرة تحاكم طفلها لأنه ارتكب جرما غامضا رهيبا لا يعرف عنه المشاهد شيئا . جريمة بشعة - في نظر الاسرة لانها - أسفدت حفلة عيد الجذ المجوز الكتيب القابع في خلفية الاحداث كوثن خرافي او ككابوس . وتقدم هذه المحاكمة من خلال بناء فني شديد البساطة والتقليدية يرغم جده الرؤبة وحدانة الموضوع . يحثي بكل التقاليد الارسطية في المسرح بوحداثها الثلاث . وينطلق من لحظة غنية ملائمة للعلاج المسرحي وقابلة للتفجر . ويستخدم الشخصيات المساعدة الرئيسية - شخصية الطفل جاكوب - او تناقضها معها . ويحمل الحوار بطاقات من الإيحاء الشعري الذي يمهّد للاحداث ويومئ بمقدمها الوشيك ، يغيّر ذلك من ادوات البناء المسرحي التقليدي . غير انه استطاع ان يستخدم كل هذه الادوات البنائية التقليدية وان يوظفها بمهارة مكنتها من التحويم بالقرب من العديد من الافكار المعاصرة والرؤى الجديدة .

بالرغم من ان الشكل الفني الذي لجأ اليه وتتك وهو مسرحية الفصل الواحد من اعصى الاشكال المسرحية واكثرها طلبا للشاعرية والتركيز .

وقد نجحت المسرحية في امتلاك ادواتها التعبيرية بصورة واضحة .. فمن خلال ذلك الطفل انصامت الداهش الصلب الذي لا يتفوه بكلمة واحدة طول المسرحية ، نلمس صورة للبراءة المحاصرة المطالبة بان تبرر ذاتها وان تعتذر عن تلقايتها امام اعنى الجرائم البشعة المكرسة بالعرف والتقاليد . نلمس تجسيدا فنيا مرهفا لكلمات كامي في كتابه (الانسان المتمرد)

« أننا نعيش في عصر سبق الاصرار والترصد ، عصر الجرائم الكاملة . فلم يعد مجرمو عصرنا هم اولئك الاطفال الذين كانوا يبردون جرائمهم بالحُب وبالذوافع الذاتية . مجرمو عصرنا اناس بالفون . ودليل براءتهم حاضر في ايديهم ... الفلسفة التي يمكن استخدامها حتى في تحويل القتل الى فضاة . كانت الجريمة فيما مضى ظاهرة فريدة استثنائية . لكنها اليوم اصبحت القاعدة ، المطلق اصبحت عالية . وتسربت - بعدما انقلبت المعايير في عصرنا - بمسوح البراءة . واصبحت البراءة هي المطالبة بان تبرر ذاتها ، لانها اصبحت استثناء غريبا . فان كان لذلك كله اساس من العقل ، فاننا وعصرنا يكون لنا مفرى » (١) والمسرحية تقدم لنا صورة لهذا العصر الذي انقلبت موازينه ، وحوصرت البراءة فيه في فقص الاتهام حاصرتها التقاليد وحاصرها السخط وحاصرتها البذات . ثم بدأت المحاكمة القرية لها وهي مجسدة في شخصية الطفل الصامت النبيل الكبيراء .. جاكوب .. والطفل في المسرحية مدان قبل ان تبدأ محاكمته ومطالب بان يقدم الاعتذار . مسجون في غرفة غير مغلقة من الخرج ومع ذلك لا يفكر في الهروب فهو يتعامل مع هذا العالم السقيم بأخلاقيات فارس وبراءة طفل . ويدرك بهذه البراءة كل الحكمة والبصيرة المكثفة في قصيدة كفاي عن (المدينة) ..

انك يوم دمرت حيائك في هذا المكان

فقد دمرت قيمة حياتك

في كل مكان آخر على وجه الارض (٢)

يدركها بصورة أخرى .. لأنه يدرك ان الهرب لن ينقذه ومن ثم عليه ان يواجه قضيته هنا والان . وهو يواجهها بالفصل بصمته الراضى البالغ وكبريائه .. يواجه بهذا السلاح الحاد الرقيق معاكل فظافات هذا العالم الذي لا يفهمه ولا يدرك احساسه فيه حتى اقرب الناس اليه . فلا امه اليانور تفهمه ولا أبوه . وحتى العمتان سارة

(١) راجع البيركامي (الانسان المتمرد) ، منشورات عويدات .

بيروت ١٩٦٢

(٢) راجع ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي لهذه القصيدة كاملة

في نهاية (جوستين) لداريل . دار الطليعة بيروت ١٩٦٤ .

وأمي ، وابن العمه - ماكس - نقيض جاكوب على طول الخط - بسقمه وغيبائه .. لا أحد على الإطلاق يفهمه أو يدرك طبيعة احساسه بالموقف أو يفهم له . ويظل جاكوب وحيدا صامتا يتأثر وحده بحبنا وتعاطفنا ، بينما تساهم كلمات الآخرين في ازدياد تناثرا عنهم لانها تكشف عن سقم رؤاهم التي تعتقد ان الطفل لا يعرف الكبرياء ، والتي تلومه لانه لا يستشعر لذة الخضوع ، والتي تدعي انهم اناس طبيسون لا يدمرون الآخرين بينما تدفع تصرفاتهم ابنهم الى حافة الانتحار شتفا . ذلك الانتحار الذي يشكل صدمة كبيرة تلقى دقات سخية من الضوء على كل الجمل التي قيلت وعلى كل الاحداث التي جرت فتشع بمكان اكبر من تلك التي تتبدى في ظاهرها البسيط المألوف .. معان تشير الى الكثير من ابعاد المأساة التي يعيشها انسان عصرنا المضطرب الكثيب وتدفعنا الى تأملها والتفكير فيها .

العصفور

تأتي بعد هذه المسرحية الرقيقة قصة (العصفور) لمحمد وليد زهدي ، لانها اكثر القصص اقترابا من هذه المسرحية من ناحيتي الفكر والمنهج . فهي تعتمد الى استقصاء بعض التصرفات الصغيرة في عالم الطفولة ، والى تقديم الحدث موضوع القصة من خلال فهم الاطفال ورؤيتهم الفاضحة بالعفوية والبراءة له . محاولة ان تتجنب قدر الامكان اقحام فهم الكبار للحدث او رؤيتهم له على موضوع القصة ، الى الدرجة التي يبدو معها هؤلاء الاطفال وكأنهم يعيشون في عالم مثالي لا وجود للكبار فيه ، مفلته بذلك من الشرك الكبير الذي كان باستطاعته ان يدمر تلقائية القصة وشاعريتها . وبالرغم من ان الحدث يقف في هذه القصة على الشعرة الفاصلة بين العنف والبراءة ، فانه يقدم - بمنهجه ذلك - تنوعا مقاييرا لذلك الذي قدمته مسرحية (لا تقولوا لماذا) على فكرة البراءة المحاصرة في هذا العالم الغريب الذي تشوهت قيمه واختلت موازينه . وهو يقدم لنا هذه الفكرة الكبيرة في الخلفية البعيدة للقصة وبموازاة فكرة هامة اخرى تقف في الخلفية القريبة لها وهي فكرة تلقائية الحياة وقدرتها على التقلب على كل صنوف الموت وضروبه .

.. يقدم لنا كل هذا من خلال احداث ممعنة في العفوية والبساطة .. من خلال مجموعة من الاطفال يصطادون عصفورا ويلهون به ثم يعتنون به حتى يصطادوا له رفيقا آخر . ويعيش العصفوران في القفص وينجبان مجموعة من الزغائل الصغيرة التي تؤكد استمرار الحياة وتفجرها حتى وسط اسوار الحصار والسجن التي استسلم لها العصفور صاغرا بعدما فشلت كل محاولاته للافلات من ربة هؤلاء الاطفال الابرياء الاشرار في آن . فقد حاول العصفور في البداية ، وبكل ما في طاقته على المقاومة ان يفلت من اسار هذا الفخ الذي وقع فيه بعدما حرر الاطفال ساقه المكسورة من قبضة الطافوحة فاطلقوه في الفرفة المظلمة . ولم يستسلم لهم الا بعد ان هاجمه الشاهسين المحلق في الخارج وانقض على زجاج النافذة - الطاقحة الواعدة بالحرية ، المفتوحة المظلمة في نفس الوقت بمراءاتها الخادعة - حتى كاد ان يحطمه . وفي القفص اعتاد العصفور الحياة بعدما تماثلت ساقه الجريحة للشفاء . وبدأ يرسل زقوه الجميل الاسيان .. مؤكدا بتلقائية الحياة الاقوى من كل فكر ان الحياة نفسها اقوى من كل عوامل الموت والحصار . وان باستطاعة الكائن الحي ان يعتاد الحياة في اقسى الظروف . وان يقهر بداب وهدوء كل قاهره . ومن ثم فان استمرار الحياة داخل القفص واعتياد العصفور لها وتغلبه عليها من خلال تزواجه بالعصفور السجين الجديد وانجابهما معا لمجموعة اخرى من العصافير الجديدة ، ليس مجرد استمرار عادي فارغ من الدلالة . ولكنه نوع خاص من المقاومة الصامتة الراضة التي

آثرت الحياة عندما لوح لها الموت بمنجله المشوم . هذا في اعتقادي هو الخط الهام القيم الذي تقدمه القصة ، والذي كان باستطاعتها لو عكفت عليه وحده وخلصته من كثير من الشوائب والمبالغات ان تقدم من خلاله عملا فنيا يتميز بالرهافة والحساسية ، ويستطيع ان يوحي بالكثير من الدلالات ، وان يلمس عددا من الاوتار الحساسة في واقعنا العربي اليوم . غير ان القصة لم تنتبه الى ان ثمة خطا من التبر وسط رغام هذه الاحداث وعليها ان تخلصه من ترابها وأن تبرزه وحده . فاعرقته في احداث مكرورة عن القط الاسود - ولا بد ان يكون اسود - الذي يشبه الفهد وعن الكلب الاحمر سوسو . وعن هذه الاشياء التي قدمها والت ديزني في فيلمه الذي يدور حول نفس ابطال هذه القصة - القط والكلب والعصفور - والذي نلج تأثيره بوضوح على القسم الاخير من هذه القصة ، وهو تأثير يقترب الى حد الاستعارة . افول الى حد الاستعارة لان هذه الاحداث تبدو مقحمة على القصة بدرجة واضحة . كما انها لا تضيف الى التجربة الكثير ولا تخلق لها امتدادات تثريها في وجدان القارئ او تعمق احساسه بجورها . لكنها اغرقت النهاية الحساسة التي انهي بها الكاتب قصته في سيل من الاحداث شبه البوليسية التي رغبت في توضيح المغزى فاجهزت - كالدبة التي ارادت ان تهش الذباب عن صاحبها - على ثقائه واصالته .. فرغبة الطفل في فتح باب القفص للعصفورين واطلاق سراحهما .. مع يقينه باستحالة هربهما . فلما يربطهما بالقفص - اي الصغار - اقوى من كل ما يربطها بذاتها وبحريتها وبالعالم الخارجي .. هذه الرغبة التي تثرى الخط الرئيسي في القصة وتعمقه .. اعظم دلالة واشد ثراء من كل الاعيب الكلب سوسو وحركاته الراضة في تعليم افراخ العصافير سر البقاء . لانها حركات مفتعلة وخالية من الصدق ، فلما اغربها من الفة ، وما أباسه من تحالف ، ذلك الذي يقوم بين كلب وعصافير .. وايضا لان النظرة التي تكمن خلف هذا المنطق لا تضيف الى القصة ، بل تنتقص من رهاقتها وعمقها .

الشوق والنداء

قصة (الشوق والنداء) لرشاد ابو شادر واحدة من تلك الاقاصيص التي تتناول حياة الفدائيين والتي اصبحت تشكل بتناميها ونلاحقها تيارا واضحا في حقل الاقصوصة العربية بعد هزيمة يونيو الدامية . وكاتب هذه القصة من الكتاب الذين قدموا اكثر من قصة في هذا التيار . فقد قرأت له من قبل عددا من اقاصيص المقاومة اذكر منها (ذكريات حزينان) و (العصافير) و (الجرح لا يسامو) و (عودة الغريب) .. والقصة التي نتحدث عنها اليوم استمرار لهذه الاقاصيص وان لم تكن افضلها . فلما زالت بعيدة عن تلك القدرة الاسرة على التفلفل في وجدان المتلقي وتعميق وعيه واحساسه برجال المقاومة وبالافعال الكبيرة التي يجترونها ، وبقسوة الحرب الضارية الدائرة بينهم وبين العدو ، وبقدرة هذه الحرب ذاتها على تطهير الفلسطيني من ادران الضياع والفربة وعلى منح حياته الهدف والمعنى . والتي حققتها في اقصوصتي (عودة الغريب) و (المصافير) .

ويقسم الكاتب قصته (الشوق والنداء) الى قسمين بصورة يبدو معها كل قسم وكأنه قصيدة مستقلة . يعنون الاولى (الشوق) والثانية (النداء) .. لكن القراءة المتأنية تستطيع ان تستكشف اكثر من وشيجة واحدة بين القسمين ، وان تضع يدها على العلاقة الجدلية بين القسمين .. ففي (الشوق) نلمس وطأة الواقع الاليم لجنود خط الواجهة مع العدو عند نهر الاردن ، وما يخلقه هذا الواقع المعقد من تمزقات في نفوس هؤلاء الحراس الليليين الذين يشاقون الى نفس عار حزينان من فوق كواهلهم والى القتال حتى الموت او

الغنية من بنغازي

طرزت بجرحي الابيات
« مولانا مات »

دخن ما شئت صديقي
خمن ما شئت صديقي
اعمدة الدخان تهاوت
مد يدك ، اعرفها الآن طريقي
دعنا نكتب للشرق
ولكل الاحباب هناك

شيئا آخر ، غير عبارات الافلاس

« نحن بخير »

اكره ان نختصر الفرحة في « نحن بخير »
ولنكتب شيئا آخر غير عبارات الافلاس
اكتب مثلا « موسمنا جاء ... »
حتى في كئيبان الرمل
قد اوراق شجر الاعراس »

يا نسري ، انتفض الآن ، انتفض الآن
من كان سجيننا ، يا نسري ، يرفض ان يصبح سجان
حطم اسوار حدائقنا
وافتح بابك يا طيري وليدخل كل الاحباب
ولياتوا كل « الغياب »
وافرد يا نسر جناحك
اطعم جائعنا ، واسكب للظامى ماء
من عينيك
وامنحني ، يا نسري ، اقلامي
دعني اكتب
اكتب
اكتب
للشرق رسالة اشواق
كلمات تطرق نافذة ، ويظل لديك الباقي

خالد المحادين

بنغازي (الجمهورية العربية الليبية)

ماذا في وسع الكلمات
ان تكتب حين يذوب الثلج
وتعري الريح الشرفات
ماذا في وسع الاوتار
ان تهمس للاهل هناك
حين يكون بمقدوري ذات مساء
ان اقطف باقة ازهار

احبابي

من عشرين ، وانا اهتف احبابي
ويضيع الصوت
ازرع كفي في رمل ، ازرع زنبقتي
يا صوتي الجروح بحنجرتي
هذا شبالك مفتوح نحو الشرق
طر بجناحي يا صوتي طر بجناح الشوق
ثم تعال ،

عد لي يا وتر التحنان
عد لي في عبك من اهلي موال
يخلقني من بعد الخلق

ممنوعا كان التدخين
ممنوعا كان التخمين
ممنوعا كان الشعر
ممنوعا كان الصبر
ممنوعا كان الانشاد
الا في حضرة مولانا
واخجل الحرف المسفوح
على اعتابك مولانا

كسرت مزاميري ، واختنقت في شفتي
كل الكلمات
وافقت صباحا من فرحي

القصة عند العرب

بقلم علي كس

قبل ان نجيب عن هذا السؤال الاخير يحسن بنا ان نعرض لاهم ما ظهر من وجهات نظر في الرايين المنقسمين السابقين . ففي كتاب الفه اسماعيل ادهم وابراهيم ناجي عن توفيق الحكيم عام ١٩٤٥ (٢) تعرض الاول الى السؤال السابق ، بشقيه ، وانكر على العرب ان يعرفوا فن القصة ، بدعوى ان « الذهنية العربية تنقصها الطاقة على التجرد من الذاتية وجعل الظواهر الموضوعية في طبيعتها الموضوعية ، فمن هنا كان الفن العربي مظهرًا لتفتح ذاتية الفنان على نفسه ، ومن هنا كان في اغراضه فرديا لان الفنان يعيش في حاضره ، ولا تتجلى له الاشياء في تطورها التاريخي ، ولهذا كانت القصة والمسرحية غريبة على فن العرب » .

وهذه الدعوى الحماسية يمكن قبولها شكلا لكن لا يمكن قبولها موضوعا . فمن قال ان فن القصة فن موضوعي بحث ؟ اليس فنا من الغنون ؟ وليس من البديهيات ان الغنون تتبع من ذات الفنان . او بالاحرى من انعكاس الموضوع على الذات - بصفة اساسية . وحتى لو سلمنا بمنطق الدعوى لوقفنا في تناقض آخر . فلو كان الامر كذلك فما تبرير التجريد في الشعر العربي كسمة اصيلة ، وما تبرير الشعر الموضوعي والقصصي الذي ظهر على مدار العصور الماضية ؟ ويصل اسماعيل ادهم الى تبرير نشأة القصة في الادب العربي بقوله :

« لم تنشأ القصة والاقصوصة في الادب العربي الحديث من اصل عربي قديم كالمقامات والقصص الحماسية كما يظن البعض » انما نشأ فن القصص مترعرا في الادب العربي الحديث تحت تاثير الاداب الاوروبية مباشرة » .

ومرة اخرى نقبل التبرير شكلا ، لكننا نرفضه موضوعا ، فالفن في اساسه يقوم على الممارسة . واذا سلمنا بان العرب مارسوا فن القصة قديما على أي وجه من الوجوه فهم لم يواصلوا الداب ، بل انقطعوا عن الممارسة الجادة الخلاقة طوال عصور التأخر والانحطاط قبيل الغزو العثماني وبعده ، لا في القصة وحدها ، بل في كل ألوان النشاط الادبي . بل ان الشعر نفسه وهو عمود ادبهم قد انحط طوال تلك العصور الى ان نهض في عصرنا . اما ان القصة لا دخل لها بالمقامات فتلك قضية اخرى سنبحثها بعد قليل . لكن يبقى من الموضوع جانب جدير بالاعتبار ، وهو نشأة فن القصص تحت تاثير الاداب الاوروبية مباشرة . ونبادر فنقول ان النشأة على هذا النحو لا خلاف فيها بقدر ما تقيم الخلاف برفضنا مقدما اية احكام جاهزة مشل ان اوروبا هي التي جادت على الانسانية بذلك الفن . فالاصح منطقيا على الاقل ان فن القصة نشاط انساني عام لا يمكن ان تحتكره لغة او جنس او وطن . ولو اننا سلمنا بهذا التبرير الذي ساقه اسماعيل ادهم فما تبرير وجود كلمة « قصة » وفعل « يقصص » و « اقص » في لغتنا ؟ وما تبرير وجود عبارات : « زعموا ان » و « يحكى ان ... » و « كان ما كان » و « قال الراوي ... » وغيرها في لغتنا وادبنا منذ العصور القديمة التي كانت فيها اوروبا بلا ذكر ؟

ان وجود مثل هذه الكلمات والعبارات ليس معناه وجود فن القصة عند العرب وحسب ، وانما معناه ان التناول الفني لها كان

ليس المقصود ان نعالج تحت هذا العنوان موضوعا متشعبا عميق الجذور متعدد الجوانب كموضوع القصة عند العرب ، فهذا مما يضيق منه نطاق فصل في كتاب وانما قصدنا ان نعالج تحتها بعض الظواهر التي تعيش في عقولنا ووجداناتنا المعاصرة ونؤثر تيسيرا لمتابعة هذه الظواهر ان نقسمها ، او بالاحرى ان نطرحها في صورة اسئلة :

١ - هل عرف العرب فن القصة ؟

لقد اثبت في السنوات الاخيرة قضية طريفة شغلت كتابنا ونقادنا فترة من الزمن . فقد طرح مرة اخرى السؤال القائل : هل عرف العرب فن القصة ، ام ان هذا الفن جاءهم من اوروبا مع ما جاءهم من اساليب وفنون حضارية ؟؟

والسؤال على هذا النحو قديم ومعاد بلا شك . فما اكثر ما طرح عبر تاريخنا الحديث . غير ان الاجابة عليه تميزت ببعدين قاطعين مثلما تميز هو نفسه . فمثلما انقسم السؤال الى قسمين انقسمت الاجابة بنورها الى قسمين : قسم يرى ان العرب عرفوا فن القصة ، وقسم ينكر هذا الفن عليهم ويرده الى اوروبا . ولسنا ندري على وجه التحقيق من طرح السؤال لأول مرة ، فهذا مما لا يعني ، وانما الذي ندره على وجه التحقيق ان السؤال بشقيه يحمل فسي طياته سمات المبعث والنحو . فهو يعادل سؤالا مثل :

هل عرف العرب القصة ام انهم نقلوها عن اوروبا ؟ او : هل عرف العرب فن تفصيل « البديلة » ام انهم اخذوه عن اوروبا ؟ وهكذا الى آخر سلسلة هذه الاسئلة الفارغة التي تعوق التطور في النهاية . لكن هل فكرنا يوما في اوروبا من هؤلاء الاوروبيين الذين نزع من اننا نقلنا عنهم يسال نفسه : هل تأثروا في فن القصة بالف ليلة وليلة والمقامات وقصص العشاق وغيرها مما نقلناه عن العرب عند احتكاكنا بهم في العصور الوسطى ؟ لقد ثبت ذلك كله بشهادة قصاصي اوروبا وروائييها ومؤرخيها (١) ، وهو قابل للثبوت ايضا اذا لم نأخذ باعترافيهم - وهو سيد الادلة بلغة القانون - ولجأنا الى اساليب الادب المقارن فطبقناها بانفسنا . لقد ثبت ذلك كله ومع هذا لم يسال الاوروبيون انفسهم مثلما سالنا انفسنا ، وانما كانت اسئلتهم دائما هي المزيد من الانتاج والمزيد من التجويد لهذا الانتاج . وبهذا مضوا في التطور وبقينا نحن منقسمين الى قسمين : قسم يرى ان العرب عرفوا فن القصة واجادوه منذ جاهليتهم الاولى ، وقسم يرى ان اوروبا هي ام هذا الفن وهي التي ارضعتنا لبنه . ولا شك ان القسم الاول قد صدر في رايه عن حماسة واعتزاز بالاجداد وغيرة على مآثرهم ، ولا شك ايضا ان القسم الثاني قد صدر في رايه عن حماسة واعتزاز باوروبا وغيرة على مآثرها التي نهل منها طالبا ودارسا ومبعوثا في اهلته من قبلها . وكلا القسمين على خطأ في النهاية . فما الصواب ؟

١ - ذكر فولتير انه لم يكتب قصصا الا بعد ان قرأ « الف ليلة وليلة اربع عشرة مرة ، وتمنى استدال ان ينسى ذكراها التي علقت بذهنه حتى يعود اليها فيستعيد متعة مطالعتها مرة اخرى . كما تمنى سوبرست يوم ان يتعلم العربية حتى يقرأها في اصلها العربي » . وهناك الكثيرون ممن تأثروا بالاداب والموضوعات العربية مثل جيتسه وفيكتور هيجو وغيرها .

متنوعا بتنوع الرواة والقصاص . حقا ، لتصلنا قصة قديمة باسم صاحبها كما هي حال الادب المكتوب اليوم ، وانما وصلنا اكثر القصص بعد سلسلة من المراجعات والحذف والاضافة كما هي حال اجناس الادب الشعبي غير المكتوب ، لكن هذه القصص جميعها نموذج لبدايات هذا الفن ، وهي بدايات تملو كل العلو على بداياته في اوروبا . ومن ثمة فنحن متفقون مع فاروق خورشيد في حماسه في مقدمة كتابه عن الرواية العربية (١) الذي ظهر بعد نحو عشرين عاما من ظهور كتاب ادهم . يقول فاروق : « من المتعذر على التفكير العلمي ان يقبل ما يردده الكثيرون من ان هذا الفن مستحدث في ادبنا العربي لا جذور له ! » . فما تلك البدايات التي اشرنا اليها والتي يعجز الحصر عن سوق امثلتها نثرا وشعرا ، الا الجذور التي تربط فن القصة العربية بماضيه وحاضره المنفتح على الآخرين وليس الذي ينفلق على ذاته .

غير ان القضية كما وضعها اسماعيل ادهم قد وجدت بعد ذلك كثيرين من المشايخين والانصار . فمحمود تيمور في كتابه « فن القصص » الذي ظهرت طبعته الثانية التي تحت ايدنا عام ١٩٤٨ يميل الى هذا الرأي ، وكذلك نما نحوه الكثيرون مثل يحيى حقي ومندور وعبد العزيز عبد المجيد ومحمد يوسف نجم ومحمود حامد شوكت وعبد المحسن طه بدر وغيرهم من الكتاب والدارسين .

لقد حاول تيمور في كتابه المذكور ان يبحث القضية لكنه خرج من بحثه بحكم عام على ضعف شأن القصة في الادب العربي (القديم بالطبع) . ومرجع ذلك في رايه الى قلة الاساطير والى اعتزاز العرب بادبهم بحيث تنكبوا عن الترجمة من الادب الاخرى . والحق ان قلة الاساطير لا تكفي دليلا على ضعف فن القصة في اي ادب من الادب . ناهيك عن ان العرب خلفوا الكثير منها بالاضافة الى الكثير الاخر من القصص الشعبي الذي تآثر عبر الصحراء .

اما تنكبه عن ترجمة قصص الادب الاخرى فليس سببا في عدم معرفتهم فن القصص . ذلك لان الترجمة في الادب العربي بدأت بالعلوم نتيجة للاحتياج الاجتماعي اليها ومع هذا عرفنا كليله ودمنة وبعضا من قصص الف ليلة وليلة مترجما عن لغات اخرى غير العربية . ولا شك ان اوروبا او غيرها ابان ازدهار الترجمة في القرنين الثالث والرابع الهجريين لم تكن تملك نماذج تذكر في فن القصة . اما حين ملكت هذه النماذج في القرن التاسع عشر بصفة خاصة كنا نحن العرب في صراع مع اوروبا من نوع اخر ، وهو مكافحة محاولاتها الاستعمارية والقضاء على محاولة « الرجل المريض » والاطاحة به الى مقر داره في اسطنبول . ومع هذا ايضا بدأت حركة الترجمة في القرن الماضي في لبنان ومصر على السواء ، ونقلنا الى لقننا قصص وروايات عديدة .

ان تيمور يخلص من بحثه ايضا الى ان « ادب القصة بدأ ترجمة فاقتباسا فتقليدا ، فابتكارا » ولا اعتراض لنا على هذا ، فليس يضيرنا اننا بدانا بالترجمة فالاقتباس فالنقل ، ولكن الاعتراض كله منصب على مسألة انكار معرفة العرب للقصة في أي صورة من صورها .

ولقد اثار الدكتور محمد مندور اعتراضا وجيها في هذا المجال (٢) لا بأس من مناقشته فقد اشار الى محاولة فاروق خورشيد قائلا : « ... وكان الواجب يقتضيه - أي فاروق خورشيد - اولا ان يعرف الفن الذي يقصده ، ويضع حدوده حتى لا تختلط الاخبار والروايات والسير وايام العرب والاساطير وما اليها بفن ادبي محدد هو فن القصة باحجامها المختلفة ، وهو فن لم يظهر في اوروبا نفسها ولم تكتمل مقوماته الفنية الا في القرن التاسع عشر ، ولم ترث اوروبا شيئا ذا غناء في هذا الفن الثري عن اساتذتها اليونان القدماء انفسهم » فالدكتور مندور في هذا الاعتراض من انصار عدم الخلط عند الحديث عن جذور فن القصة وبداياته عند العرب الاقدمين بين السير

والاساطير مثلا وبين الرواية في شكلها الاوربي الحديث . وهو كذلك من انصار الرأي القائل باننا اخذنا عن الغرب قالب الفني للقصة كما اخذنا عنهم قالب المسرحية ، « وليس في شيء من هذا خير ، بل فيه كل الخير لانه يدل على اننا قد احسنا حاجتنا الى قوالب جديدة تتسع لمضمون حياتنا النامية ، وليس المهم في الدنان بل المهم في محتواها » ، كما يقول وليس في شيء من هذا خير ايضا في الحقيقة . لكن تسليمنا به لا ينفي اصالة العناصر القصصية عند العرب مما اشار اليه فاروق خورشيد في كتابه ، ولا ينفي ما قاله هو نفسه في فقرة تالية من مقاله من ان حسين هيكل كان عند كتابته لرواية « زينب » ابعد ما يكون عن المقامات وما تفرع عنها ، واقرّب ما يكون الى روح الرومانسية الفرنسية والقصص الفرنسي » .

حقا ، لم يعرف النقد العربي القديم المصطلحات النقدية الخاصة بالقصة في الادب العربية ، وقد وضع معظمها خلال القرن التاسع عشر والعشرين ، لكن هذا لا يقلل من شأن العناصر القصصية الكثيرة المتوافرة في مختلف فنون الادب العربي بما فيها الشعر . ولقد بدانا نعرف هذه المصطلحات النقدية نفسها في وقت مبكر نسبيا منذ بدانا حركة الترجمة في القرن الماضي . وليس في استخدامنا لعبارة « العناصر القصصية » هنا تقليل ايضا من شأن القصة العربية ونماذجها المبكرة مثل القصص التي تحكى ايام العرب او قصص الحب المشهورة عندهم . فهذه وغيرها لا تقل في الحقيقة عن بدايات القصة في اوروبا ، بسلا تريد عليها في انها تقدمتها في تاريخ الكتابة والتسجيل . ذلك لان اقدم نص قصصي مكتوب في الادب الاوربية لا يبعد كثيرا عن القرن العاشر او التاسع على اكثر تقدير ، بينما سجلت نصوص القصة العربية قبل هذا التاريخ بعدة قرون كما هو ثابت ومعروف كذلك . وكل هذا يشكل ارضية ثابتة يقف عليها القصاص العربي الحديث رغم انه تآثر بنماذج القصة الاوربية بعد ترجمتها ، ورغم انه التفت الى قيمها الجمالية المتطورة في تناول والاداء ، وهي قيم تطورت بالممارسة الطويلة ، وكان يمكن ان تتطور عندنا بذات الدرجة لـو ان قصاصينا استمروا في ممارسة هذا الفن الذي انتقل في العصور الوسطى الى الشعراء الشعبيين ورواة السير والملاحم ، ولو ان صلتهم بالخلافة به لم تنقطع طوال العصور التي يعرفها مؤرخو الادب العربي بمصور التأخر والانحطاط في اللغة والادب .

والحق ان من الانصاف ذكر جهود دارس جاد قدير من دارسينا في هذا المجال وهو الدكتور عبد العزيز عبد المجيد ، وله رسالة عن الموضوع باللغة الانجليزية ، لكنه نشر بحثين منها بالعربية . وكان اولهما بعنوان « ادب القصص عند العرب » (٣) . وفيه حاول ان يرد للعرب فضلهم على القصة بوجه عام . يقول :

« ان هذه الظاهرة الاجتماعية العربية التي بدأت في الاختفاء - ظاهرة اجتماع السمار لسرد القصص وسماها - قديمة قدم الشعوب العربية نفسها . فلقد كان للعرب قبيل الاسلام اسماءهم المسائية ، يجتمع ابناء القبيلة او الاسرة حول موقد النار تحت الخيمة او في الخلاء يسرد عليهم الراوي والقصص اللبق اساطير الاولين ... وكانت مخيلة الراوي لا تقف عندما يعرف وما لا يعرف من الوقائع التاريخية ، بل كان يتكر ويخلق من الحوادث القريبة ، والغارقة احيانا ، مما يلهب اهتمام السامع وخياله ، وما يستبقي رغبته في الاستزادة من القصص » .

هذه الظاهرة التي اشار اليها الدكتور عبد المجيد ظاهرة انسانية عامة في الحقيقة لا يختص بها قوم دون قوم آخرين ، وهي في الوقت نفسه دليل على بدايات هذا الفن في كل مكان كما سنرى خلال هذا الكتاب في اراء بعض الباحثين الاوربيين والامريكيين .

ويروي الدكتور عبد المجيد في بحثه هذا ان الاسلام لم يحظر سماع الاقاصيص الصادقة باعتبارها من عوامل النحت على الفضيلة ،

١ - في الرواية العربية - عصر التجميع . دار المعرفة . ١٩٦٠ .
٢ - فن القصة بين العرب القدماء والغرب . جريدة الجمهورية

٢ أبريل ١٩٦٠ .

٣ - مجلة الاداب (بيروت) يوليو ١٩٥٤ .

وأن عمر بن الخطاب أذن لسليمان بن عتر التجيبي وكان قاضياً في مصر - أن يقص على الناس في مسجد عمرو ، وأن معاوية كان يلتذ ويفضل سماع احاديث ما مضى ، وهكذا الحال مع غيره من الخلفاء والولاة . ومعنى هذا ان القصة على المستوى الرسمي ، أي على مستوى الحكام ، لم تكن بدعة او عملاً غير مقبول . لكن حدث بعد ذلك كما يقول الدكتور عبد المجيد ان طغى القصص الفكاهي والخرافي عند العامة في الامصار بعد انتشار الاسلام بالطبع - فخشى العلماء انصراف الناس عن العبادة والعلم فحاربوا هؤلاء القصاص . وهو ينقل ما كتبه الطبري في تاريخه من « ان السلطان امر عام ٢٧٩ هـ بالنداء بمدينة السلام (بغداد) بان لا يقعد قاص على الطريق ولا في المسجد » ومن ثمة نشأت كما يقول : طبقة تحب القصص وسير البطولة هي الشعب واخرى تنكر هذا النوع وهي طبقة العلماء المحدثين . وكان من اثر ذلك ان قوبل الخريفي حين كان يسرد مقاماته في مسجد البصرة بالاعتراض من الفقهاء رغم مكانته الادبية ! (١)

ومعنى هذا ايضا ان القصة احتياج اجتماعي بالدرجة الاولى ، (وان محاربتها على المستوى الرسمي تجعل تعاطيها امراً يدور في السر بعيداً عن الميول ومصادر الانزعاج) .

وقد أشار الدكتور عبد المجيد في بحثه هذا الى العديد من الامثلة لهذا القصص الشعبي والخرافي في عديد من الكتب والمصنفات القديمة ، لكنه يلاحظ ان معظمه لم يكن له مؤلف معروف وانما تناقله الرواة جيلاً بعد جيل . لكن حين ظهر كتاب المقامات لبديع الزمان والحريري ، بدأ اسم المؤلف يتضح وتتناقله الكتب مع اعماله . وليس ما لاحظته الباحث هنا جديداً ايضا على بدايات القصة في أي مكان فهكذا البدايات في كل لغة وعند كل جنس .

اما البحث الثاني الذي نشره الدكتور عبد المجيد فكان بعنوان « الاقصوصة في الادب العربي الحديث » (٢) . وفيه اتفق مع اسماعيل ادهم في منهجه الذي ، اتبعه في كتابه السابق عن توفيق الحكيم ، فهو يعترف بتأثير حملة نابليون على تفتح الشرق على الغرب ، وكذلك دور الارشاليات وظهور الصحافة في مصر والشام في مطلع القرن الماضي مما عجل بظهور الاقصوصة على النحو الذي ظهرت به في أوروبا يقول :

« لم يكن لغن القصص في النصف الاول من القرن الماضي حظ يذكر » ولم تكن الاقصوصة قد ظهرت في الادب العربي او عرفت . وربما كان من الممكن ان تنشأ الاقصوصة في الادب العربي كنتاج للمقاومة لو ان كتاب المقامة تطوروا بها وتحرروا من اسلوب السجع السقيم ، الذي يتنافى مع اسلوب القصص الطلق السهل الاقرب الى لغة الحديث منه الى لغة التاليف المصطنعة ، ولو انهم كذلك تناولوا فيما كتبوا من مقامات موضوعات واقعية واجتماعية حيوية . ومن الغريب ان كتاب المقامات في القرن الماضي - ومنهم من كان له نصيب وافر من الثقافة الغربية كاحمد فارس الشدياق وعبد الله فكري لم يتطوروا بها ولم يجددوا فيها فجاءت تقليداً هزلاً لمقامات البديع والحريري » .

وعلى ذلك لم تولد الاقصوصة في ادبنا الحديث من المقامة العربية كما كان ذلك ممكناً ، وانما ظهرت نتيجة لتأثير الادب الغربي . اي انه متفق في النهاية مع غالبية الباحثين الذين اشرنا اليهم في ان الاقصوصة نتاج مباشر للاحتكاك بأوروبا ، وانها بدأت بالترجمة منذ عام ١٨٧٠ الى ان دخلت مرحلة النمو منذ عام ١٩٢٥ .

وقد اثار الدكتور عبدالمجيد في مطلع الفقرة السابقة قضية . العلاقة بين المقامة والقصة القصيرة في أدبنا ، وهي قضية اثارها من قبله الكثيرون ، واختصموا فيها وانقسمت اراؤهم بين مؤيد ورافض . لكننا نميل في الحقيقة الى الرأي الذي سبق ان ابداه الدكتور شوقي

ضيف في كتيب خاص بالمقامة . (٣) فقد ذكر في تعريفها انها « حديث ادبي بليغ ، وهي ادنى الى الحيلة منها الى القصة » وان غايتها التعليم ، والاسلوب الذي تعرض به الحادثة ، ومن هنا غلب فيها اللفظ على المعنى ، وان تأثيرها على الآداب الأوروبية بعد ترجمتها كان تأثيراً محدوداً بالقياس الى تأثير الف ليلة وليلة .

حقاً ، ان المقامة تملك بعض مقومات القصة القصيرة وعناصرها مثل الخيال والسرد والحوار والحادثة . لكنها ليست حديثاً ادبياً بليغاً فحسب كما يقول الدكتور ضيف ، وانما هي كذلك شكل متميز من اشكال الكتابة الادبية ، لكنها ليست قصة بمعناها الحديث على الاطلاق . وقد كان من الممكن باعتبارها شكلاً متميزاً ان تتطور وان تجد كتاباً يتفرون عليها ويجدون دماءها بعد محاولات اليازجي والمولحي الحديثة وغيرها . لكن يبدو ان الحاج كتابنا المحدثين على القصة القصيرة بشكلها الأوروبي الحديث ، واحساسهم بمجز فتوننا الادبية القديمة بتأثير ثقافتهم الاجنبية ، قد حال دون تطور هذا الفن الراسخ الذي نرجو له ان يتطور ويتجدد .

وعلى هذا لم يكن ممكناً ان تتطور المقامة فتصبح قصة قصيرة ، والا لطالبناها ايضا بان تصبح مسرحية من فصل واحد لجرد اشتمالها على بعض العناصر والمقومات المسرحية مثل الحادثة والشخصيات القليلة والحوار !

ونخلص مما سبق جميعه الى القول بان العرب قد عرفوا القصة لفظاً وممارسة ، وانهم في ذلك ليسوا بدعاً بقدر ما يشتركون مع غيرهم من الامم القديمة التي عرفت القصص وسجلته في تواريخها واثارها . لكنهم توقفوا عند البدايات الاولى لهذا الفن ، وحالت دون تطوره على ايديهم ظروف تاريخية موضوعية معروفة ، ساهمت فيها أوروبا بتدخلها المبكر منذ الحروب الصليبية . وليس من الصواب ان تكون أوروبا هي ام هذا الفن الراسخ وانما الصواب انها طورته ونقلته من بداياته الاولى الى النضج في وقت مبكر بالقياس الىنا ، نتيجة لظروف تاريخية موضوعية معروفة ايضا ، وعلى رأسها ظهور الطباعة والصحافة . ذلك هو الصواب في رأينا بالنسبة للسؤال ذي الشقين الذي طرحه الكثيرون في السنوات الاخيرة .

٢ - من في العرب عرف فن انقصه قبل غيره ؟

أثار الدكتور سهيل ادريس قضية اطرف من سابقتها في كتابه « محاضرات عن القصة في لبنان » (٤) فقد كتب في اوله :

« ولدت القصة العربية الحديثة بجميع الوانها ، على ايدي اللبنانيين في بلدين : مصر وامريكا ، فكان المهاجرين وجدوا ان بلادهم الصغيرة لا تتسع لمواهبهم ، فحاضوا البحار والافطار ليزرعوا في الشرق والغرب بذور النهضة الادبية العربية » .

وفي هذه الفقرة محاولة لتسجيل شهادة ميلاد القصة العربية الحديثة واعتبار لبنان مسقط رأسها ، واللبنانيون ابداعها . ويمضي الدكتور ادريس فيشير الى انه ابتداء من النصف الثاني من القرن التاسع عشر بدأت فئة من الكتاب اللبنانيين في ممارسة ألوان الادب القصصي ، وقد مهدت لها حركة مزدوجة من تشجيع الصحف لنشر القصص ومن ترجمة عشرات الروايات الاجنبية واقتباسها ، وكان ذلك كله على ايدي اليازجي والشدياق في محاولاتهما ذات النشر المسجوع ، ثم على ايدي سليم البستاني وفرح انطون وجميل نخله المدور ونقولا الحداد ويعقوب صروف وامين الريحاني رغم ضعف محاولاتهم من الناحية الفنية بمقاييس اليوم ، ثم على ايدي جبران ونعيمة وغيرهما في المهجر الامريكي .

ويبدو ان الدكتور ادريس باعتباره لبنانياً قد داخله شيء من الاعتزاز بانباء بلده ومحاولاتهم القصصية ، ولا يستطيع احد ان ينكر

٣ - المقامة . دار المعارف . سلسلة فنون الادب العربي ١٩٥٤ .

٤ - مطبوعات معهد الدراسات العربية . القاهرة ١٩٥٧ .

١ - المصدر السابق . نوفمبر ١٩٥٤ ...

٢ - المصدر السابق . نوفمبر ١٩٥٤ .

فضلهم في هذا المجال ، لكن الذي نكره هو ان تسجل شهادة ميلاد القصة العربية الحديثة باسمهم خالصة معفاة من اي رسوم . غير انه يعود في منتصف الكتاب تقريبا فيستدرك قائلا :

« اذا كان الادب القصصي الحديث عند العرب مدينا بانثاقه في مصر والمهجر لكتاب لبناني الاصل ، فان مصر لم تلبث طويلا حتى تناولته ، فمدته بدم منها ودفعته الى درجة طيبة من الكمال النسبي » فقد اضطربت جميع مظاهر النشاط الادبي اللبناني اثناء وبعد الحرب الاولى واصيبت المدرسة اللبنانية في امريكا بكسوف بعد جيل جبران ! هذا الاستدراك من قبل قول القائل « الخلاف في الرأي لا يفسد للود قضية » . ولقد سبق لاسماعيل ادهم ان عالج هذا الموضوع على النحو الذي عالج به سهيل ادريس ، ووصف مدرسة المهجر بصفة خاصة بانها كانت « اول مدرسة قوية في الادب العربي » نجحت في تقديم اروع ما في الادب العربي الحديث من القصص والمسرحيات الاقاصيص « فقد تأثر بها كثيرون ، لكن اثرها ما لبث ان ضعف بفعل الحرب الاولى كما يقول ، وكذلك بظهور « المدرسة الطبيعية الواقعية » في مصر عقب الحرب ، تلك المدرسة التي استطاعت التأثير في المنطقة العربية كلها .

والحق اننا لا نستطيع ان نجاري الدكتور ادريس فيما قال . فمن الثابت تاريخيا ان الاهتمام بترجمة القصص الاوروبية ونشرها سبقت به مصر لبنان بسنوات كثيرة . فاذا كان الدكتور عبد العزيز مبد المجيد في بحثه السابق ذكره قد اشار الى ان اول صحيفة نشرت الاقصوصة الحديثة باللغة العربية هي صحيفة « الجنان » التي ظهرت في بيروت عام ١٨٧٠ ، فاننا نؤكد ان الصحف المصرية قد سبقت « الجنان » في نشر الاقاصيص المترجمة بصفة خاصة . فقد ترجم رفاعا الطهطاوي وبعض تلاميذه عددا من الاقاصيص والروايات القصيرة ، ونشروا بعضها في صحف « الوقائع المصرية » و « وادي النيل » و « روضة المدارس » . ونشروا البعض الآخر في كتب مستقلة ، وذلك في الفترة من ١٨٤٢ وهو تاريخ تولي الطهطاوي الاشراف على « الوقائع » الى عام ١٨٧٠ وهو تاريخ ظهور « روضة المدارس » .

ونحن لا نحب ان نقيم التفرفة في تعاطي ترجمة القصص الحديثة وتاليفها على النحو الذي اقامه الدكتور ادريس ، او ما اقامه البعض الاخر حين زعم - خطأ - بان اللبنانيين ايضا هم بناء الصحافة المصرية الشعبية ، ولكننا نحب ان ننفي زعم الزاعمين بان لبنان سبقت مصر او ان مصر سبقت لبنان ، فالاصح تاريخيا وموضوعيا ان كلا البلدين اقبل في وقت واحد تقريبا وبدرجات متفاوتة على منتجات اوربا في القصة ثم راح يجرب طاقاته الخلاقة في التاليف فكان له عبر المائة سنة الاخيرة حصيلة لا بأس بها من الترجمة والتاليف على السواء ، رغم سبق الذي احرزته مصر في مجال الجودة ورفعة الانتاج .

٣ - كيف نظرنا الى القصة كفن ؟

ومن الثابت تاريخيا ان النقد العربي القديم لم يشغل نفسه بفن القصة على اختلاف اشكالها . وعاش نقدا العربي حتى هذا القرن خلا من اي جهد نظري او تطبيقي جاد في هذا المجال ، مثلما عاش النقد الانجليزي خلا من هذا الجهد الجاد حتى ظهور هنري جيمس في اخريات القرن الماضي .

لقد انشغل نقادنا على مدار العصور الماضية بالشعر ، مثلما انشغل النقاد الانجليز بالشعر ايضا حتى هذا القرن . غير اننا نتساءل : هل تغير موقف النقد العربي الحديث ؟ وكيف ؟ ان اول ملحوظة هنا ان النقد تال للخلق ، ولم يكن من الممكن ظهور نقد القصة على المستوى النظري او التطبيقي قبل ظهور الوان القصة نفسها بمعناها الحديث الذي تطور كثيرا عن بداياتها الاولى .

لكن حين بدأت الزهور الاولى تنفتح صاحبها محاولات بدائية في تقويمها وتقديرها والتشريع لها . وليس يهنا في هذا المجال ان تتابع

هذه المحاولات تتبعا دقيقا ، وانما يهنا ان نضع ايدينا على اخر ما وصلت اليه من الناحية النظرية بصفة خاصة . ولا شك ان تانسي ملحوظة يمكن ان نسوقها هنا هي ان محاولاتنا النظرية في نقد القصة بدأت مرتبطة بالمحاولات الاوروبية المماثلة الى حد النقل الحرفي ، بل وهي قد ظلت كذلك حتى اليوم مرتبطة بها الى حد النقل الحرفي ايضا .

وهذه المحاولات النظرية ، التي تختص بقواعد القصة وتقسيماتها وعناصرها من الناحية الجمالية ، تنقسم في الحقيقة الى قسمين واضحين :

قسم تولاه كتاب القصة ومحترفوها بانفسهم وساقوا نتائجهم فيه في صورة ملحوظات واستقراءات وقرارات متصلة بالموضوع ، وقسم آخر تولاه النقاد المحترفون وساقوا نتائجهم فيه في صورة مقالات او ابحاث منهجية تقوم على كثير من الاخذ عن الاوروبيين والامريكيين وقليل من استقراء ما تحت اليد من نماذج عربية للقصة بانواعها . لكن من الغريب اننا لم نعرف حتى اليوم كتابا واحدا شاملا في فن الرواية مثلا ، على الرغم من اننا عرفنا كتبا كثيرة عن الرواية والروائيين في ادبنا ، وهذه الاخيرة كانت تتعرض للجانب التطبيقي بصفة اساسية . اما في مجال القصة القصيرة فقد عرفنا بعض الكتيبات وابرزها كتاب الدكتور رشاد رشدي : « فن القصة القصيرة » الذي سنمود اليه بعد قليل . كما عرفنا بعض الملحوظات التي ساقها النقاد في مقالاتهم او ابحاثهم النقدية التطبيقية لكنها ملحوظات محدودة ولا يمكن ان تشملها نظرية بعينها في فن الرواية او القصة القصيرة .

وقد اخترنا من كلا القسمين السابقين نموذجين : اولهما ما كتبه محمود تيمور في كتابه « فن القصص » الذي سبقت الإشارة اليه . وفيه ساق محمود تيمور كثيرا من الملحوظات التي استقاها من تجربته ومطالعته . وهو من المؤمنين بان غاية الفن هي « الكشف عن الجمال وتسجيل مظاهره وتذوق فنته ، ومتى تفوقنا الشيء احببناه » وهي نظرة مثالية يمكن ردها في النهاية الى الاقائيم الثلاثة القديمة في « الحب والخير والجمال » كفايات للفن عند افلاطون ومدرسته . وقد اشار تيمور الى ثمانية معالم رئيسية رأى فيها وجوب الاكتمال في القصص الفني ، وهي :

- ١ - ان تكون القصة وحدة فنية .
- ٢ - ان يراعى في عرض الموضوع جانب التلميح ما امكن وان يحذر جانب التصريح .
- ٣ - ان يعنى الكاتب برسم شخصياته ، وان يجعلها تصدر في اقوالها . وافعالها عن منطق الحياة التي اراد لها المؤلف ان تعيشها بواعيتها الظاهرة وواعيتها الخفية ايضا .
- ٤ - ان تكون الشخصيات بوقا ينقل ما يلقي اليه المؤلف من الكلام .

- ٥ - ان يكون لكل قصة معنى والا كانت لقوا لا جدوى منه .
- ٦ - ان تكون الفكرة التي يعالجها الكاتب في قصصه مصوغة في قالب موعظة او حكمة .

- ٧ - ان تخلو القصة من عنصر التشويق .
- ٨ - ان يجري الكاتب في تحرير قصته على نهج من وجهة اللغة . ورغم ان هذه الملحوظات مقتضبة ، ورغم ان تيمور فصل القول في بعضها في بعض كتبه الاخرى (١) . الا انها تشمل وجهة نظره في فن القصة بوجه عام ، لكنه لم يفرق في سوق ملحوظاته هذه بين القصة الطويلة والمتوسطة والقصيرة ، أي انه لم يوضح على أي هذه الانواع الثلاثة تصدق المطالب السابقة في الملحوظة الثالثة مثلا نجد ان مطالبته الكاتب بالعناية برسم شخصياته قد تصدق على الرواية والقصة الطويلة ، لكنها لا تصدق كثيرا على القصة القصيرة التي تخلو أجود نماذجها من

١ - وخاصة « القصص في الادب العربي ماضيه وحاضره » مطبوعات معهد الدراسات العربية .

الرسم المعنى به للشخصيات . غير اننا نعتبرها فيما عدا هذا صالحة للتطبيق على فن القصة بمختلف تقسيماته . فهو يرجع بعد هذا على عيوب القصة المصرية فيرى منها ان «القاضي لا يراعي الفارق بين القصة القصيرة - أي - الاقصوصة التي هي صفحة من حياة ، وبين القصة الطويلة - أي الرواية - التي هي في الاغلب موضوع كامل لحياة او حيوات تامة . وان بعض كتابها يركنون الى السرد مغفلين جانب التحليل ، ولا يعنون برسم الشخصيات ونوازعها النفسية ولا يدعمون ذلك بتعاقب الحوادث والمشاهد» .

وهذان العيبان اللذان اخذهما تيمور على كتاب القصة المصرية حقيقيان لكن النماذج الجيدة التي تواتت منذ صدور كتابه عام ١٩٤٨ (الطبعة الثانية) خلّت من هذين العيبين في الغالب وينكر تيمور في هذا الكتاب ايضا امكانية اكتساب الفن القصصي درس قواعده واستدكارها ، فعنده ان ثمة خمسة عوامل لا بد من توافرها لتنشئة القاص الفنى التام وهي : الميل الفطري ، والموهبة الاصلية ، والدراسة المنظمة ، والاطلاع الدائب ، والمراعاة الفطنة . وهي عوامل تقوم على الفكرة المثالية السابقة . فكيف يكون الميل الفطري الى كتابة القصص؟ وهل يولد القصاص قصاصا كما يقولون ؟ لا نستطيع في الواقع ترجيح مثل هذين العاملين . فهما لا ينشأتان كتابا او قاصا ، على النحو المطلوب . وما هكذا نشأ الأستاذ محمود تيمور نفسه .

اما النموذج الثاني الذي اخترناه ليمثل القسم الثاني من النقد النظري للقصة الذي مارسه النقاد المحترفون فهو كتاب « فن القصة القصيرة » . (١) للدكتور رشاد رشدي . وقد كان في الاصل مجموعة من الاحاديث الاذاعية في موضوعه . ولعله اول كتاب يؤلف بالعربية عن فن القصة القصيرة ونظرياتها الجمالية رغم اعتماده الكبير على النماذج الاوروبية والامريكية . ولسنا نجد قبله او بعده كتابا مماثلا عن فن الرواية للأسف ، وهو تقصير موجه الى نقادنا بعد ان ظهر في ذلك الموضوع العديد من المؤلفات بالانجليزية والفرنسية ، وبعد ان ترجم بعض هذا الكثير في القاهرة وبيروت . (٢)

والحق انه رغم تقديرنا للجهد الذي بذله الدكتور رشدي في تجميع مادة كتابه واستقرارها ، الا ان اول ما نلاحظه على الكتاب هو انه اقرب الى ما يسمى بالانجليزية Manual Books اي الكتيبات التي تعنى بالاوليات وتعالج النصوص بالتيسير والشرح . فاذا ما تقدمنا الى داخله واجهنا فيه الكثير من النقاط التي تثير الجدل والنقاش . فهو يقول في اوله ان « القصة القصيرة .. لون من ألوان الادب الحديث ظهر في اواخر القرن التاسع عشر وله خصائص ومميزات شكلية معينة » . ومثل هذا القول اقرب الى النقل الحرفي من احد المصادر دون تمحيص او مراجعة . فادجار الن بو الذي يعده النقاد والمؤرخون الاميريكيون «ابا القصة القصيرة» مات عام ١٨٢٩ أي قبل ان ينتهي النصف الاول من القرن التاسع عشر ، وكذلك كان جوجول الذي خرج من «مطفه» قصاصو روسيا كما قال دستوفسكي رائدا من رواد القصة القصيرة ، وهو قد مات عام ١٨٥٢ ، فكيف ظهرت القصة القصيرة اذن بعد وفاتها ؟ اقرب الظن ان الدكتور رشدي قد سائر رأي البعض ممن يقولون بان « القصة القصيرة هي موباسان - وموباسان هو القصة القصيرة » وهو رأي اثبتته في تصانيف الكتاب ، وزاد عليه قوله : « وهكذا سجل موباسان القصة القصيرة باسمه كما يسجل المخترعون اختراعاتهم فسارت من بعده على الشكل الذي رسمه لها » ثم يؤكد ذلك بقوله : « فالقصة عند موباسان تصور حدثا معيشا

لا يهتم الكاتب بما قبله او ما بعده وهذا هو الشكل الذي اتخذته القصة القصيرة منذ موباسان الى يومنا هذا » . ومثل هذا الرأي ايضا مبني على التعميم الخاطئ ومفتقر الى الموضوعية . فموباسان لم يكن مخترع القصة القصيرة ، ولا يمكن ان يكون وحده مخترعها ، وما هو الا واحد من عدة رواد عظام قدموا نماذج ناضجة تحثني من هذا الفن ، بل ان القصة القصيرة لم تسر بعده على الشكل الذي رسمه لها ، ولم تقتصر من بعده على الحدث المعين الذي لا يهتم الكاتب بما قبله او ما بعده ، فما اكثر ما اختلفت اشكالها وتنوعت على ايدي المحدثين ، وما ابعد اشكالها عند كافكا وهيمنفواي وشتاينيك وسارتر وشولوخوف وغيرهم عن ذلك الشكل الذي رسمه موباسان ، وكان اول من تخطاه وتجاوزته انطون تشيكوف !

وبمضي الدكتور رشدي بعد ذلك فيحاول ان يقيم القصة القصيرة على عدد من الاسس نجملها نحن في :

- ✱ ان يوجد خبر ذي اثر او معنى كلي .
 - ✱ ان يكون لهذا الخبر بداية ووسط ونهاية ، اي ان يصور ما يسمى بالحدث ، وهذا له ايضا بداية ووسط ونهاية .
 - ✱ ان يقضي الحدث في النهاية الى نقطة التنوير .
- لكن ، ما الحدث ؟ يقول الدكتور رشدي انه « الشخصية وهي تعمل » لماذا ؟ « لان القصة انما تصور حدثا متكامله له وحدة ، ووحدة الحدث لا تتحقق الا بتصوير الشخصية وهي تعمل ، اي عندما يجيب الكاتب على اسئلة اربعة وهي : « كيف واين ومتى ولم وقع الحدث » لكن الحدث لا يكتمل بتصوير الشخصية وهي تعمل وانما يكتمل بان تعمل الشخصية عملا ذا معنى ، لا يكون مفروضا على الحدث وانما نابع منه . اما اركان الحدث فهي فعل + فاعل + معنى للفعل . وكل من هذه المفردات الثلاث ينبع من الآخر ويخدمه ويدعمه . ولذلك فالمعنى يجب ان يوجد في جميع مراحل القصة من بداية الحدث الى نهايته . ومثل هذه الاحكام لا غبار عليها لاول وهلة ، لكننا اذا تأملناها قليلا لوجدناها تفضي الى طريق مسدود امام القصة القصيرة ، فهي تحكمها بشروط اجبارية لا فكاك لها منها ، وتمزل عنها ما يختلف معها في الاساس والاداء . فما حكمنا مثلا على القصص القصيرة التي تكتب اليوم بعيدة عن اي حدث بهذا المعنى ، كان تعرض تجربة او لحظة او مجموعة من اللحظات في ذهن انسان ما ؟؟ فماذا تعمل الشخصية هنا؟ الجواب لاول وهلة هو انها تفكر وهذا نوع من العمل ان شئنا الجدل ، لكنها لا تعمل عملا واحدا ، اي انها لا تفكر في شيء واحد كما هو حادث في قصص « تيار الشعور » او التي تقوم على سلسلة من « العود للماضي » ، بقدر ما تفرق في سلسلة من لحظات الماضي واحداه وذكرياته ، فهل نزل امثال هذه القصص عن فن القصة القصيرة ؟ ومن ناحية اخرى ، الم تعد مسالة « البداية والوسط والنهاية » منذ نهاية الحرب الثانية ، بل وفي كثير من النماذج القصصية في هذا القرن ، مسالة غير ذات موضوع ولا يمكن ان تسير على قانون واحد بشكل حرفي ؟ حقا ، لقد نادى كثير من النقاد الانجليز والامريكيين بهذه المعاني منذ اذجار الن بو ، لكن الم يتخطاهم اخرون من الكتاب المبدعين انفسهم لا من النقاد ؟؟

لقد انشأ اذجار الن بو عددا من المبادئ النظرية واهمها مبدأ الاثر الكلي او كلية الاثر Totality Of effect وكان يقصد به ان الكاتب يتوهم اثرا معينا واحدا يرغب في خلقه فنيا ، ثم يتقدم فيبتكر احداثا ووقائع يكسوها بالكلمات حتى يصل الى تحقيق ذلك الاثر . غير ان هذا المبدأ لم يعد وحده في ميدان النقد النظري او التطبيقي اليوم . فثمة مبدأ « وحدة الاحساس » أي خلق او اثاره احساس معين واحد في نفس القارئ من خلال القصة التي يطالعها . وثمة مبدأ « التدرج الشعري » اي اكساب القصة خاصية الانتقالات التي يمارسها الشاعر في القصيدة . وهكذا لم تعد القصة القصيرة سجيئة مذهب او مبدأ واحد ، لانها في النهاية نشاط انساني موجه الى الانسان داخل حدود ثقافية وتاريخية وسياسية شديدة التباين احيانا .

١ - مكتبة الانجلو ١٩٥٩ .

٢ - من هذه المؤلفات « القصة السيكلوجية لليون ايدل » ترجمة د. محمود السمرة . بيروت ١٩٥٩ . و « اركان القصة لفورستر » ترجمة كمال عياد . الالف كتاب . القاهرة ١٩٦٠ . وبناء الرواية لادموند موير ترجمة ابراهيم الصيرفي . الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة ١٩٦٥ .

ان الدكتور رشدي يتقدم بعد ذلك فيحاول تطبيق هذه المبادئ التي اشار اليها ، ثم يعقب على التطبيق بقوله : « فلكي تكتمل للقصة القصيرة مقومات الشكل يجب ان تصور حدنا كاملا يجلو موقفا معينا » ولذلك فان النهاية في القصة القصيرة تكتسب أهمية خاصة ، اذ هي في رايه النقطة التي تتجمع فيها وتنتهي اليها خيوط الحدث كلها فيكتسب الحدث معناه المحدد الذي يريد الكاتب الابانة عنه . وتلك هي لحظة التنوير التي تساءلنا عن معناها منذ قليل ، فهي تعني هذه النقطة الاخيرة التي « يكتمل بها معنى الحدث » . وهي « من اهم الاشياء التي تميز القصة القصيرة عن الرواية - فكل ما في القصة القصيرة يؤدي بالضرورة والحتمية الى نقطة التنوير - أي الى نهاية القصة ، بل ان نقطة التنوير هذه هي التي تبرز معنى كل ما سبقها في القصة » .

والحق ان مسألة نقطة او لحظة التنوير هذه لا غبار عليها وانما الغبار كله على القول بانها هي التي تفرق بين القصة القصيرة والرواية . ذلك لان الاخيرة بدورها لا بد ان تضم هذه اللحظة او النقطة في نهايتها حتى لو كانت النهاية مفتوحة غير محددة بموقف معين ، اي حتى لو كانت النهاية تدع للقارئ حرية التفكير فيها . فمن البديهي ان لكل عمل فني نهاية يتجمع فيها المعنى او الانطباع او الاحساس المراد توصيله ، والا كان العمل الفني ضربا من العبث بلا شكل او مضمون .

يقول الدكتور رشدي موضعا ذلك الفرق في فقرة تالية : « ... الرواية تعتمد في تحقيق المعنى على التجميع ، اما القصة القصيرة فتعتمد على التركيز - والرواية تصور النهر من المنبع الى المصب ، اما القصة القصيرة فتصور دوامة واحدة على سطح النهر - والرواية تعرض للشخص من نشأته الى زواجه او مماته - وهي تروي وتفسر حوادث حياته من حب ومرض وصراع وفشل ونجاح . اما القصة القصيرة فتكتفي بقطاع من هذه الحياة ، بلمحة منها ، بموقف معين او لحظة معينة ، تعني شيئا معينا ، ولذلك فهي تسلط عليها الضوء بحيث تنتهي بها نهاية تثير لنا معنى هذه اللحظة » .

ومرة اخرى نؤكد انه لا خلاف بين الرواية والقصة القصيرة في هذه الناحية . فاذا كانت هذه تعتمد على التجميع بينما تعتمد تلك على التركيز فان الغاية واحدة في النهاية ، وهي لقاء الضوء على المعنى بأي شكل من الاشكال ، اي اثارة الموقف العام او الخط العام او الفكرة العامة ، ايا كانت التسمية . واذا لم يحاول الروائي سلوك سبيل الاثارة هذه فما دوره اذن وما جدوى روايته ؟؟

غير ان الدكتور رشاد رشدي يتخلص بعد ذلك من وطأة تلك الافكار الشكلية ويبدو حريصا على الاستقرار الخلاق . فهو يعالج في الفصل السادس من كتابه قضية « نسج القصة » .

وينتهي فيها الى ان الوصف - مثل كل شيء اخر في نسج القصة - ليس للزينة وانما دوره ان يؤدي غرضا معينا ، فهو جزء من « الحدث » . ولذلك يجب ان نرى الشيء الموصوف لا من خلال عين الكاتب كما يقول بحق بل من خلال عين الشخصية . ثم ينتقل الى اللفة في القصة كاداة للحوار فيعني على كتابنا لجوهر الى الفصحى لتصوير حوار شخصياتهم التي تتكلم وتفكر بلغة اخرى غير الفصحى ، لان ذلك مناف للواقعية بل وهدم لها من اساسها في رايه . وليس هنا مجال واسع لمناقشة قضية اللفة في الحوار ، لكننا نوجز فنقول ان استخدام الكاتب للهجة الشعبية ليس فيه فهم عميق للواقعية ، كما ان استخدامه للفصحى مع شخصيات تفكر وتتكلم بلهجة شعبية ليس معناه هدم الواقعية من اساسها كما يعتقد الدكتور رشدي . فالواقعية بم معناها غير السطحي هي الارتباط بالواقع الحي المعاش او الالتحام به وفهمه بغيره التعبير عنه تعبيرا يحافظ على ثرائه وتجده من خلال الانسان نفسه ، وليس معناها نقل الواقع نقلا حرفيا ، بناسه وطريقة كلامهم وتفكيرهم ، وانما هي بالعمى الذي نعتقه نتيج للكاتب خلق الواقع وتشكيله من جديد ، بحيث تكون الصورة الجديدة للواقع هذه

قابلة لامكانية الحدث ، في الماضي او التحقق في الحاضر او المستقبل . اصف الى هذا ان القصة تغلو بشكل عام من عنصر الابهام الذي نجده على المسرح مثلا ، فالجمال فيها لا يتسع لخاصية « حضور الشخصية » التي تتسع لها المسرحية ، وخاصة حين تعرض على المسرح . كذلك فان الممول الاساسي في لغة الحوار بالقصة هو ان تعبر عن حال الشخصيات لا مقامها . ومن ثمة يصبح من حق الكاتب ، بحكم حقه في تشكيل الواقع تشكيلا جديدا ، ان يشكل لغة الواقع ايضا ، والا يخضع لها بشكل حرفي جامد .

ولقد انكر الدكتور رشدي بعد ذلك التقرير او ادلاء الكاتب بفكرة خلال السباق ، الا اذا جاءت الفكرة على لسان احد الشخص و كانت لها علاقة بتطور الحدث ، كما انكر تقرير المعنى نفسه في القصة ، لان مهمة الكاتب ان يجسم المعنى لا ان يقرره تقريراً . ثم ينتهي في الفصل السابع الى ان « القصة القصيرة وحدة مستقلة لها كيان ذاتي لا يمكن تجزئته الى بناء ونسيج او شكل وموضوع كما لا يمكن معادلته بأي شيء خارج عن نطاقه » والحق انه لا اعتراض لنا على انكاره للتقرير في اللفظ او الفكرة او المعنى ، كما اننا نوافق على عبارته الاخيرة الا اذا كان يعني ان معادلة كيان القصة بأي شيء خارج عن نطاقه مغناه عزل هذ الكيان عن الواقع الموضوعي الذي كان سببا اصليا في نشوئه ، والحكم عليه في ذاته بمزول عن اي شيء اخر خارجه . عندئذ نخلف معه مقدرين موقفه في الوقت نفسه ، داعين اياه الى تأمله من جديد على ضوء الظروف الموضوعية والواقعية التي يتم فيها انتاج العمل الفني ، حتى لو سجن الفنان نفسه في حجرة مفلسة واعتزل الناس والحياة !

والحق اخيرا ان الخطر الوحيد الذي يمكن ان يؤدي اليه هذا الكتاب هو ان يقع في ايدي الناشئة فيتعلموا منه ، وينقلوا عنه دون تأمل او تفكير ، ويردوا مصطلحاته في الحدث والبداءة والنهاية ولحظة التنوير بشكل حرفي جامد لا هوادة فيه . فالفن في النهاية ، مثله مثل الواقع نفسه الذي انتجه ، لا يمكن النظر اليه من وجهة واحدة او من طرف واحد ، والا اصبحت الوجهة والنظرة شكلية محضة ، تضر ولا تنفع . وليس بكتاب واحد يحكم نهائيا على فن القصة القصيرة !

وهكذا نجد ان ما هو موجود باليد من نظرنا الى القصة بمختلف الوانها لا يكفي في الحقيقة للحكم عليها وتقديرها . بل لا نغالي اذا قلنا ان الابداع نفسه ، أي القصص المنتج حاليا ، يفوق نقس الابداع والنظر اليه كما وكيف على السواء .

٤ - الى اين تسير القصة العربية ؟

كتب الاستاذ محمود تيمور في اواخر كتابه « فن القصص » السابق ذكره :

« لما كان ادب القصة في مصر حديث النشأة ، ربيبا للقصة الاوروبية ما برح يرسم خطاها ، فانه مهما يحتفظ بظايمه المستقل ، فلن يكون بمنجاة من التأثير بالمنازع الجديد التي تستطيع بها القصة الغربية في تطورها المقل » .

ان خطورة هذه الفقرة ليست في معناها وحسب ، وانما في صدورها ايضا عن رجل نعه رائدا من رواد القصة العربية الحديثة تيمور من جيل الرواد الذين ترسموا خطى القصة الاوروبية في عهد النشأة ترسم التلميذ لخطى استاذه ، ثم استقلوا عنها في عهد النضج ولم يعودوا يتأثرون بما استجد على صفحة هذا الفن في أوروبا ذلك ، أي بعد استقلالهم في الفترة ما بين الحربين . ويشترك كثيرون مع تيمور في هذا الموقف نذكر منهم : توفيق الحكيم ، ميخائيل نعيمة ، محمود طاهر لاشين ، يحيى حقي .

والحق ان جيل الرواد هذا قد حقق على اتساع رقعة الوطن العربي اثارا بالغة الاهمية ، بما تركه من نماذج اصيلة ناضجة تقف على

تورق الاشجار

زنبقات الحزن في قلبي يعانقن الظهيره
يتساقطن على طاولة المقهى ووجهي ،
لوحة ينقصها اللون الاخير
قهوتي تبرد في ظل الشبايبك الحزينة
وانا ارقب ان تأتي ولكن
خاننا التوقيت في هذي المدينه
أعرضت عن وجع اثنين مضاعين ،
أسير وأسيره
زنبقات الحزن في قلبي يعانقن الظهيره .

« امبارح جينا حارتكم »
يا دار ما بيتنوا
يا علة في الصدر
ما يداويها الا انتوا (١) »
والذي احضرني اليوم هنا
كانت رصاصه
اخطأنتني أمس اثناء العبور
حين تابعنا المسيره
زنبقات الحزن في قلبي يعانقن الظهيره .

عذبتني وأنا امضي اليها
عفرتني برمال الارض ، آه
آه كم كان جميلا

ذلك الرمل الذي يمسح عن وجهي التعب
وهو يستنبت في قلبي اشجار الغضب .
وأنا أحببت زهر الياسمين
منذ أشرعنا الكوى ذات مساء
صار حبي شجرا ينبت في كل الحدائق
يحضن العالم في جنبه ،
يحلم ان يكون وسادة الفرح الندي لكل عاشق
فأنا أعلم ان الموت قد يأتي ،
وقلبي بعد لم يحظ بزهره
قطفتها لي يداك
فوق أرض الشام مره
فلذا أنزف محموما ،
لذا حبي صادق .

أستميح الارض عذرا
أمس في الطابور والخندق عانقت ظلالك
كانت الغابة موسيقى من الصمت وكانت ،
تورق الاشجار مع صوت البنادق
فأستحال العرق المخلوط بالرمل على جلدي ،
رياحين وعطرا
وحضنت الظل كالطفل وأسندت جبیني
مستريحا
وتنسمت على مهلي ،
شذى أرض الوطن .

محمد القيسي

عمان

١ - من الشعر الشعبي الفلسطيني .

الحرب الثانية لم تقف بمنجاة من النائر بالقصة الغربية وحدها ، وانما انفتحت على العالم بأسره تستقبل تياراته المختلفة ، بحيث لا يستطيع اي دارس في عجالة قصيرة ان يشير الى مواطن النائر الاولى ، دون ان تفقد اشارته الاقتضاب الفامض . فليست القصة الغربية هي وحدها التي اثرت ، وتؤثر اليوم ، وليست القصة الشرقية هي وحدها التي الميدان كذلك ، وانما اصبحنا اليوم ملتقى لكافة التيارات العالمية في فن القصة . وليس في هذا ضير طالما انه لا يقتلنا مسن جنونا او يفقدنا اصالتنا وسماتنا الميزة . انما الضير كله في ان نقف وسط ذلك الملتقى وقفة المتعبد الخاشع او التلميذ الذي يفضل الاملاء على المناقشة والتعبير . وكل الذي نرجوه ان يصل صوت انجازتنا الى محطات التأثير نفسها فيؤثر فيها كما تأثر ، حتى تمضي قافلة القصة في طريقها وتعبر عن الحالة الجديرة بالانسان في عصرنا .
ان اول قانون يحكم العلاقات بين الحضارات هو قانون الاخذ والعطاء وحري به ان يحكم - والحال هذه - ذلك الفن الانساني العريق ، فن القصة باعتباره اثرا حضاريا من خلق الانسان .

علي شلش

قدم المساواة مع النماذج الاصيلة الناضجة التي تركها رواد هذا الفن بمختلف ألوانه في أوروبا . وكذلك معهد هذا الجيل لظهور الاجيال الجديدة قبيل وبعد الحرب الثانية في كافة البلاد العربية .
ولا شك ان القصة العربية الحديثة بمختلف فنونها قد خطت خطوات اخرى بعد الحرب الثانية بصفة خاصة ابعد بكثير من الخطوات التي خطتها على ايدي الجيل الرائد . وظهرت على صفحاتها اسماء عديدة يقفز الى ذهن منها : يوسف السباعي ، احسان عبد القدوس ، نجيب محفوظ ، محمد عبد الحليم عبد الله ، ثروت اباطة ، يوسف الشاروني ، محمود البدوي ، يوسف ادريس على سبيل المثال في مصر ، وسعيد تقي الدين وتوفيق يوسف عواد وسهيل ادريس على سبيل المثال في لبنان ، وعبد الملك نوري وذو النون ايوب على سبيل المثال في العراق ، وغير هؤلاء من شباب الجيل الحالي الذين ظهروا خلال الخمسينات والستينات في كافة البلاد العربية بغير استثناء .
ولا شك ان هذه الاجيال قد احتفظت للقصة في الادب العربي - بشكل عام - بطابعها المستقل الاصيل ، لكن هل وقفت بمنجاة من النائر بالمنازع الجديدة التي اصطبغت بها القصة الغربية في تطوراتها الاخيرة كما أشار تيمور في حديثه ذلك عام ١٩٤٨ ؟ الحق انها بمعد

قربان

« مهداة الى الشهيد عبد المنعم رياض »

من يوم أن تساقته الرمال -
بين المرابطين في خط القتال في قاع
الخنادق المختنقه -
وبين رحم هذي الأرض ،
هذا الشعب في جموعه المرتقبه .
تقطّع الجبل على منحدر الهزيمة
وانفصل الجنين عن منابع المشيمه
وهأنأ ...

دمي رباط بيننا
يعيد للجنين قوته وقوّته
وللتراب الأم نبضه وفرحته

ماذا يقول اليوم والحياة دبّت في العروق
واتصل الجبل الخفي
واختلج الوريد
وليس من موتى ولا خرائب ،
وقلب هذي الأم حولي نابض مختلج
والتحمت سواعد الجموع والترائب .

يا أمي الحبل
ضمنت أنني لا أموت لا أموت ،
اليوم قد حلت في كل الجموع
والنبض من دمي سرى في دمها
ويوم ياتيک المخاض في روع الفداء
أولد من جديد
أولد من جديد .

ملك عبد العزيز

من فوق هامات الجموع
وفوق هذي الراية الزهراء
والمدفع والنجوم
كان يلوح وجهه الجليل راضيا وباسما
يسبح نوراً صافياً
فتنتحي الخفافيش عن الطريق جانبا
والبوم فرّاً في جحوره مختبئاً .

وكان صوته المهيّب صافياً
يطوف بالقلوب
صداه نبض في العروق :
وفيت نذري ...
الشعب معبودي
والشعب معبدي .
اليوم عيدي قد وفيت

اليوم عيدي قد فديت
وانشوة الخلاص من أسر الظنون الجارحه
وانشوة العطاء حين يعطى الكل في سخاء اللحظة
المرتجفه

لا تسألوا عن موعد القطاف ...
بذرت بذري
والدموع من هذي الجموع الحاشده
روت بذاري ،
والفرح
في الزغردات الراعشة
يرى الثمار في البراعم المختبئه .

دمي رباط بيننا

القرية والصوم

قصّة بقلم طه حواس

التقت به على الطريق . كانت تسير مع مجموعة من نساء القرية . جرتها فوق رأسها . تمسك ذيل ثوبها بيدها اليمنى تحركه الى الامام والخلف ، ومع الحركة ينزلق الثوب الى اعلى وينخفض يلامس ساقين بيضاويين في حفيف هبن رقيق .

حذاؤه الميري يدب على الارض في خطوات سريعة . نصب قامته عندما اقترب منه . تنحج بصوت مرتفع .. انزعج بعض اطفال كانوا يلعبون على الطريق . جروا في لهفة وهم يرددون ..

— ابو مسعود .. ابو مسعود ..

ابتسم ابو مسعود . رفع يده اليمنى يتلمس شاربه . بينما عيناه تختلسان النظر الى ساقيهما .. كف النساء عن الثرثرة رفع صوته الفليط :

— صباح الخير يا اولاد .

رد بمضهن .

— صباح الخير يا ابو مسعود .

لم يسمع صوتهما . ابطا في خطواته — سمع ضحكاتهن . نظر الى حذائه . خلع طربوشه . نظر الى البطاقة النحاسية والرقم المكتوب عليها . لم يسأل نفسه في يوم من الايام كيف يكتبون الارقام على النحاس .. ولكنه يعرف انها تعطيه امتيازا على جميع الناس في القرية ما عدا شيخ الخفر والعمدة .

— هذه البنت يجب ان اكسر رقبتها . ساقط من يقترب منها .

لن يتزوجها احد غيري ..

بمدت اصوات قدميه . زفرت زكية زفرة طويلة ..

— رجل عينه زائفة .

وقالت جارتها :

— ما عيبه يازكية ؟

اجابته زكية في سخرية .

— لا شيء . تزوجه انت .

— ليتك تكلم عني . هي البلد فيها كم خفير ؟

كان ابراهيم ابو زيدان يجلس امام زوجته على الجسر .. يتناولان طعام الغذاء . رآه ياتي من بعيد فاستعاذ بالله .. وتساءلت زوجته:

— خيرا ؟

— وهل ياتي سيد ابو مسعود بخير ؟

— ألم ندفع المال ؟

— دفعناه .

— اذن ماذا يريد الخفير ؟

— لعله ذاهب الى غيرنا ..

اقترب الخفير وقف على الطريق ورفع صوته ..

— يا ابراهيم يا ابو زيدان .

— خير ان شاء الله ؟

— وصاح الخفير ..

— من اين ياتي الخفير اذا كنتم لا تنفذون تعليمات الحكومة ؟

وقال الرجل في حيرة :

— انالم اخالف التعليمات .

وقال الخفير في نهك :

— ابدأ ؟

— ابدأ وحياتك عندي ..

ونار الخفير :

— وتحلف بحياتي كذب ؟

— ابدأ والله ..

— اذن لماذا رويت القطن في غير ميعاده ؟

وارتبك الرجل وسأل نفسه :

— في غير ميعاده ؟

واجاب الخفير في هدوء ساخرا :

— نعم في غير ميعاده .

— ولكن لماذا ؟ السنة في يوم الخميس ..؟

— نعم ..

— اذن هذا هو ميعاد ري القطن .

وعاد الخفير الى ثورته وتهديده :

— اتكذبني يا ابراهيم يا ابو زيدان ؟ اتفالت الحكومة ؟

— ابدأ لقد حسيتها . واليوم هو ميعاد ري القطن .

هز الخفير بندقيته على كتفه ، وضغط على طربوشه .. وصاح :

— راجع حسابك يا ابراهيم يا ابو زيدان . لا تفالت الحكومة ...

عندك غرامة .. السلام عليكم ..

وانطلق الخفير على الطريق يثرثر :

— يوم الخميس . اي يوم خميس هذا الذي يقول عنه ؟

على العموم . خميس . جمعة . سبت . المهم المخالفة . ونظر الى

الخلف ورفع صوته .

— يا ابراهيم يا ابو زيدان . اريد ان اقابلك الليلة عند عبده البقال

— ان شاء الله .. ربنا يسهل .

جماهير غفيرة حول بيت العمدة .. امتلات الارض والفضاء حوله

بالناس .. نساء ورجال يسرون حول البيت في حيرة .. تتقابل

نظراتهم فيتقاسمون الالم والحسرة .. طال انتظارهم امام البيت . تعبت

عيونهم من النظر تجاه الباب .. ودوا لو تستطيع اذانهم ان تسمع ما

يدور خلفه . افترشوا الارض . قال ابراهيم ابو زيدان ، وقد اسند

ظهره الى الجدار :

— آه لو كنت دخلت الزرية عندما رجعت من الفرح .؟

قالت زوجته وهي تخط في التراب بين قدميها يعود من الحطب

قد نخره السوس :

— هذا امر الله .. المكتوب لا بد من نفاذه .. ومن يدري ربما

كانوا قتلوك ..

— كان القتل اهون ...

انقص عود الحطب في يدها . اقترب منها رجل يرتدي صدريا

فوق فائلة امتصت كثيرا من عرقه مختلطا بتسراب الارض ، وسروالا

طويلا يغطي نصف ساقيه النحيلتين كان يضرب كفا بكف .. مرددا :

— يا خراب بيتك ياسيد يا ابو احمد .. الله يخرّب بيوتهم ..

العوض على الله ..

وقف العلم ابراهيم صاحب مقهى ابن البلد امام دكان عبدالسلام

البقال يتماوج جلبابه الابيض الحريري مع هبات النسيم .. علق عصاه
المعاجبة على ذراعه اليسرى ودس يده اليمنى بين ثيابه . أخرج
حافظة نقوده ودفع ثمن صندوق السجائر . قال وهو ينظر الى
الناس امام بيت العمدة :

- غلابة . ماذا ينتظرون ؟

وقال البقال :

- ينتظرون رأي العمدة .

- وماذا يستطيع العمدة ان يعمل لهم او لنفسه ؟

- انهم يقولون لا بد ان يقوم الخفراء بعمل ما ..

- سمعت انه في مثل هذه الحالات لكي تعود اليهم مواشيهم

لا بد من دفع الحلوان .

- يستطيع العمدة والاعيان ان يدفعوا .. ولكن من اين ياتي

هؤلاء بالحلوان ؟

اقترب سيد ابو احمد من الباب . كان يسير في ببطء متردداً ،
ينظر خلفه في توجس .. فلم يكن في يوم من الايام يفكر بأنه سيطرق
هذا الباب بل على العكس كانت رؤيته لهذا الباب تثير في ذهنه
عذاب يوم القيامة ، وصور الجنيئات الذهب الملتهية بنار جهنم والتي
تكوي اجسام الذين يكتزونها ولا ينفقونها في سبيل الله .

ورفع يده في وجل وخوف . خفق قلبه مع طرقات يده على الباب ،
وخيل اليه ان الله سيثقل يده لانه لا يريد ان يلوث ماله .. لقد
ظل طول عمره لا يمد يده لاحد .

زادت الطرقات شدة . لا يريد احداً ان يراه في هذا الموقف .

فسمع سعال الرجال في الداخل واصوات اناس تقترب .

ضغط على الباب فقد يكون مفتوحا . آناه صوت الرجل :

- انتظر يا ابني . سأفتح لك حالا ..

لكن سيد ابو احمد الزلاج الذي تباطأ في يد الرجل . واندفع
الى الداخل بمجرد ان فتح الباب . رجب به الرجل . ادخله حجرة
الضيوف : ارض مكشوفة كنبه من الخشب على يمين الداخل .
مفروشة بقطعة من الحصير . جلس سيد ابو احمد في اضطراب
وخجل . ماذا يقول للرجل وباي شيء يبدأ . هل يرضى ان يعطيه قيمة
الحلوان بدون فوائد ؟ بمجرد ان ابيع القطن سارد له المبلغ مباشرة .
واناه صوت الرجل :

- خير ان شاء الله ياسيد .

انكمش الرجل .

- خير ..

تابع الرجل حديثه وهو ينظر اليه خلسة :

- شرفت بيتي بزيارتك .. رحمة الله على والدك .. كان خير

على الناس كلها .. كان صاحب فضل .. لا يفوته الواجب ..

شجعت هذه الكلمات سيد ابو احمد ، لكن لسانه لم يقدر على
حمل الكلمات فارتبك وتلعلل في مكانه . واراد الرجل ان يشجمه
.. فسأله :

- هل سرق اللصوص منك شيئاً ياسيد ؟

واجاب الرجل في ألم :

- خربوا بيتي الله يخرب بيوتهم ..

- لقد سرقوا معظم بهائم البلد . ولكن لم اعلم ان بهائمك قدسرفت .

ماذا سرقوا منك ؟

- الجاموسة والبقرة .

وقال الرجل :

- ياخسارة . وكيف ستزرع الارض ؟

- ربنا يسهل الامور .

- سمعت ان اللصوص يريدون حلوانا للبهائم ..

- لاجل هذا آتيت اليك اليوم .

- لقد آتاني ناس كثيرون هذه الايام ياسيد ، وقالوا ان اللصوص

يريدون ثلاثين جنيها للبهيمة

فهل تريد ستين جنيها ؟

وقال الرجل في ارتباك :

- أستطيع ان ابيع ما عند امرأتي من صيفة بعشرة جنيها .

- اذن تريد خمسين جنيها ؟

- نعم - وساردها لك بعد شهر واحد .. بعد ان ابيع القطن .

- تردها .. مائة ؟

- مائة ؟ مائة جنيها بعد شهر واحد .. ؟

- نعم . لقد اخذ الناس كل ما كان معي .. فلم يبق معي الا هذا

المبلغ .. فاذا كان الشرط يناسبك فلا مانع ..

- مائة جنيها .. بعد شهر واحد .. ؟

- نعم .. تقبل ام لا ؟

في الحر اللافتح، الارض تشع حرارة . ونصل الفاس الدافئ يضرب
وجه الارض . يختفي بين حصاها . ترفعه ذراعان قويان تتساقط
بينهما حبات عرق . ينضحها وجه أسمر . تشربها التربة العطشى .
ضربات الفاس تثير غبار الارض الذي يتوَّج في الفضون . وصوت ناي
يأتي من طرف الحقل يثير الشجى ، وصوت انسان على الطريق ..

- يا عم سيد .

التفت الرجل ناحية الصوت . انكا على يد الفاس . ومع صوت

الناي سمع الخبر .

- لقد عادت بهائم العمدة ..

- وبهائمنا ؟ لقد دفعنا الحلوان ؟

- يقولون غدا ؟

- غدا .. ؟ ولماذا ؟

- لا احد يدري ..

انصت عم سيد لصوت الناي .. رفع الفاس فوق كتفه . خرج من

الحقل . سار على الطريق يسحب قدميه في بطة ..

قال شيخ الخفر للعمدة :

- سمعت الناس يقولون .. لماذا لم يعد اللصوص يسرقون بهائم

العمدة واعيان البلد ؟

لقد مضت مدة طويلة وهم لا يسرقون الا بهائم الفلاحين .

ونظر العمدة الى المراهبي الذي قال بعد تفكير :

- لان العمدة والاعيان يدفعون آتاوة للصوص .

ابتسم شيخ الخفر وقال :

- فاذا كان الفلاحون يريدون ان لا يسرق اللصوص بهائمهم فيجب

عليهم ان يشاركوا في هذه الآتاوة ..

وقال العمدة :- هذا الحل لا يعجبني .

وقال المراهبي في اندهاش :

- لماذا يا حضرة العمدة ؟

- لا يعقل ابدا ان العمدة يخاف اللصوص .. ويدفع لهم آتاوة .

وقال شيخ الخفر :

- اذن ماذا نقول للناس ؟

وقال العمدة :

- نقول لهم ان اللصوص لا يسرقون بهائم العمدة والاعيان لانهم

بحرسونها حراسة شديدة ..

اشترى ابراهيم الشامي بندقية . بلغ الخبر شيخ الخفر ، العمدة
.. خباها في ارض الزريبة في حفرة عميقة بجوار الجاموسة .. فتش
الخفراء داره . لم يعثروا عليها .. وبعد المشاء عاد ابراهيم من المسجد .
طرق الباب . ازلت زوجته الحجر الضخم من خلف الباب . ولسداه
نائمان على حصيرة في ارض الحجرة .. نام مع زوجته على سرير
من الجريد . وعندما اطبق النوم جفنيهما تسلس الى الزريبة ..

- ستزوع الفدان وحدها ..

كان الحمار يتمايل ألما . والعمدة يضرب بطنه بكعبي حذائه يسير ابو مسعود الخفير بجانب الحمار ، يرفع يمناه بمظلة فوق رأس العمدة .. المرابي وشيخ الخفر يسيران خلف الحمار . وبين لحظة وأخرى يرتفع صوت المرابي منبها ابو مسعود لتصحيح وضع المظلة . وكلما مر الموكب بقطعة ارض سأل المرابي عن صاحبها وما عليه من دين .. وضرب العمدة بطن الحمار بحذائه .

- لم يستفد من هذه المصائب الا أنت .

وقال المرابي في خبث :

- انما اساعدهم ليستردوا بهائمهم من اللصوص وكله من خيرك

يا حضرة العمدة ..

وضحك العمدة وضرب بطن الحمار بكعبي حذائه ..

كان عائدا من المسجد يسير في صمت يتحسس طريقه في الظلام.

ومن خلف عيdan الذرة اناه صوت مبجوح ..

- يا عم حسن يا رفاعي .. لا تحرس جاموستك الليلة .

التفت خلفه في تردد . لم ير شيئا .. سمع شخصا يشق طريقه

خلال عيdan الذرة .

- هذا الصوت أنا اعرفه . يخيل الي اني سمعته قبل الآن .

واسرع في خطواته .. جرى نحو دوار العمدة . صاح بأعلى صوته:

- يا حضرة العمدة ، .. يا ناس .. يا حضرة العمدة .. يا ناس.

وتسائل الناس : ماذا اصابه ؟ وقابله شيخ الخفر .

- ما لك يا عم رفاعي ؟

- اللصوص .. اللصوص سيسرقون جاموستي الليلة .

قال شيخ الخفر وهو يحاول اخفاء ابتسامة ساخرة :

- من قال لك هذا ؟

قال من خلال لهثاته المطردة :

- سمعت احدهم يحذرني الآن وانا في طريقي الى البيت . وقال

شيخ الخفر مستنكرا :

- يحذرك ؟

- وقال عم رفاعي في ثورة .

- نعم .. سمعته يقول لي لا تحرس جاموستك الليلة . وفسي

لحظات امتلا المكان بالناس وأخذ شيخ الخفر عم رفاعي من ذراعه وسار

معه الى داخل دوار العمدة بعد دقائق .

خرج ابو رفاعي الى الشارع تشييعه ضحكات العمدة وشيخ الخفر

والخفراء . وقد زادت ثورته .

وأخذ يصيح وهو يعدو في الطريق :

- يا ناس .. لقد سمعت صوته - انه من أهل القرية .. ولكن

لا أستطيع ان اقول لكم اسمه . انا لا اخافه . ولكن لا أتذكره .. لو

سمعته مرة أخرى لقلت لكم من هو .. سيسرق اللصوص جاموستي

الليلة .. ولكن ساحرسها ، سانام معها في الزريبة . يا عمدة ..

الويل لمن يسرقها مني . ليقتلوني يا عمدة .. ولكن لن اتركها لهم .

وقال الناس : « لقد أصيب الرجل في عقله » .

في الطريق الى التربة قالت امرأة لجارتها :

- أين كان الخفراء ساعتها ؟

- كانوا يحرسون بهائم العمدة .

- بهائم العمدة .. وتركوا الناس تقتلهم اللصوص ؟

- بيني وبينك . « حاميها حراميها » .

- ربنا ينتقم منهم .

عاد الناس من الجنازة وصريحات عم رفاعي تطاردهم من القبر الذي

تركوه فيه .. كانت تدخل معهم بيوتهم . تسير معهم في الطرقات ..

اخرج من جيبه سكيناً ازاح التراب من الحفرة .. تناول البندقية. تسلق الجدار الى السطح . استلقى بين أكوام القش . وضع الطلقتين في البندقية . حملق في الظلام ..

- من أين سيأتون ؟ لو كان معي سالم ؟

الزريبة مكشوفة . الجاموسة راقدة تجز طعامها في احد الاركان. انتظر ابراهيم اللصوص « سينتداهم » ويثبت للقرية أنه يستطيع ان يقف في طريقهم . لن يستطيعوا سرقة الجاموسة . ولن أرهن شيئا من أرضي للعمدة .. او للمرابي لاجل الحلوان .. لقد اشتريت بندقية .. لو قتلت منهم واحدا فقط سيهربون ..

ضربت الجاموسة مؤخرتها بطرف ذيلها .. حدى ابراهيم في الظلام تحسس بندقيته . ادهف اذنيه . يفصل الزريبة عن الحقول جدار قصير يستطيع الانسان أن يقفز من فوقه . ثلاثة اشباح تتحرك . تقترب من الجدار . اعتدل ابراهيم في مكانه . اختبأ خلف كومة من القش . انهم مسلحون . يجب أن ابدأ قتلهم . صوب بندقيته . اقترب احد الثلاثة من الزريبة . نظر الى الطريق الرئيسي . اقترب الاثنان الاخران وقفوا امام الجدار ينتظران الثالث الذي اخذ يجوب المكان متلصصا ..

- لا احد هنا

وقال احد الاثنين :

- أشم رائحة بارود .

وقال زميله في سخرية :

- لقد فتشوا داره اليوم ولم يجدوا شيئا .

قفز اثنان الى الزريبة . حرك ابراهيم البندقية في حرص

وحذر . وقال احد اللصين :

- من أين سنخرج بها ؟

- نفتح لها طريقا في هذا الجدار .

صوب ابراهيم بندقيته . اللصوص يزولون الجدار . حبس ابراهيم أنفاسه . زادت دقات قلبه . وصوب بندقيته . ثار قلبه بين ضلوعه . أنها أول مرة يطلق فيها بندقية . ضغط على الزناد لم يسمع غير دقات قلبه .. لم تطلق البندقية . قال احد اللصوص :

- لقد سمعت صوت زناد .

التصقوا بجدار الزريبة . وقال احدهم : انه فوق السطح . لقد باعني الرجل بندقية تالفة .. ساضيع الليلة وضغط على الزناد للمرة الثانية - ولم تطلق البندقية . وهمس احد اللصوص :

- انه بين القش .

ورفع الآخر بندقيته . صوبها ناحية السقف . تجاه كومة القش . وسمع أهل القرية صوت الطلقة والآهة .. فرزت زينب، صاحبت وهي تضرب على صدرها :

- ابراهيم .. قتلوه .. قتلوه اللصوص ..

انزعج الولدان . ملاصيحاهما الحجرة . خرجا خلف الام .

الى الزريبة .. ثلاثة اشباح تجري في الظلام . انات الرجل فوق

السطح تشد الام فوق الجدار . الولدان صياحهما يملأ المكان . الام

تسلك الجدار .. تتعثر . تصيح ملهوفة . تشدها انات زوجها ..

قال المرابي للعمدة اثناء تشييع الجنازة :

- لينه تركهم يسرقون الجاموسة .

وقال العمدة : - اعمار . كل شيء مكتوب .

وقالت امرأة لجارتها خلف النعش :

- ماذا ستفعل زينب الآن ؟

واجابت الجارة :

- سنتنظر سالم ..

- ومتى سيأتي سالم ..؟

- سيأتي بعد سنة .

- وماذا ستفعل في هذه السنة ؟

في الحقل .. عند النوم .. عندما تقع عيونهم على رجل يجري فسي الطريق ، او جاموسة في الحقل ..

وقف شيخ الخفر يتبين معالم الطريق . اقترب منه علوان وسأله :
- هل اقتربنا منهم ؟

هز شيخ الخفر رأسه :

- نعم .. انهم خلف هذه الهضبة .

- أعتقد أننا سننقلب عليهم ؟

وعاد شيخ الخفر الى السكوت . نظر اليه الجميع فسي لهفة وترقب . وقال آخر وهو يزيل قطرات عرق لمت فوق جبهته :

- لماذا لا نتكلم .. يجب ان نأخذ بشار رجالنا .. اننا نستطيع ان نأخذ بالثار اليس كذلك ؟

ورفع شيخ الخفر رأسه وقال :

- سنأخذ بالثار ولكن .

وعاد الى صمته .

قال أبو مسعود الخفير :

- لماذا لا نتكلم ؟ أعرف شيئاً لا نعرفه ؟

وسأله آخر :

- هل أنت نادم على مجيئك معنا ؟

وقال شيخ الخفر في لهفة :

- لا .. لا .. فقد قال العمدة يجب ان نذهب معهم .

وقال علوان :

- هل هم اكثر منا ؟

- لا .. ولكن لديهم اسلحة كثيرة .

ورفع علوان صوته :

- انما آتينا لنأخذ بالثار او نموت .

ونظر الى الرجال الذين معه :

- اليس كذلك يا رجال ؟

وصاح الجميع :

- نعم .

قال شيخ الخفر :

- اذن لا تفكروا في شيء غير المعركة .. لا تفكروا في العودة ..

لا تنتظروا الى الخلف .. وتقدموا . انهم خلف هذه الهضبة . يجب ان نصل اليها في ضوء الفجر وقبل شروق الشمس . وقال ابو مسعود الخفير وقد بدا عليه الاندهاش :

- هل أصاب هذا الرجل شيء من الجنون ؟ كيف يقول لنا

لا تفكروا في العودة ؟ ألا يفكر هو في العودة . أقطع ذراعي اذا لم يكن يفكر الآن في زوجته واولاده وأرضه .. يجب ان لا يصحك عليّ هذا .. يجب ان اعود .. لا اريد ان اموت قبل ان اتزوج من زكية .. لا بد من زواجي بهذه البنت .. سيموت شيخ الخفر وسأخذ مكانه . بعد هذا لا يستطيع احد ان يرفضني .

وابتسم في سخرية .. شيخ الخفر يسير في الامام فسي حذر وترقب . سار الخفير خلفه . ابطاً في خطواته .. سار الجميع خلف الخفير في صمت وطال السير . اخذت المسافة تتسع بين رجل وآخر انتشر الضباب في المكان أحاط بالرجال وفي وسط الضباب تراءت لهم منازل قريتهم . زوجاتهم واولادهم على الابواب أذرعهم ممدودة وفسي اعينهم لوعة ولهفة . وزادت كثافة الضباب . وساروا لا يرى احدهم الآخر وعندما تعبوا وامتصت الشمس الضباب وجنوا انفسهم امام القرية . نظر الرجال كل منهم الى الآخر .. والى نظرات أهل القرية المتسائلة .. وقال عمران وهو يجفف وجهه بطرف كفه :

- لقد سرنا خلف شيخ الخفر ..

وقال شيخ الخفر :

- لقد أضاع الضباب منا الطريق .

عندما اقترب أبو مسعود من باب البيت ، ابطاً في خطواته . هز

بندقيته على كتفه . وفجأة فتحت زكية الباب وألقت بماء الفسيل في الطريق . ابتل حذاء الخفير وذيل ثوبه .. نظرت اليه وهو يتأمل ذيل ثوبه .. ثم أغلقت الباب في عنف .. وصاح بعض الاطفال الذين كانوا يلعبون في الطريق ، وأخنوا ينظرون اليه وهم يصفقون . صاح بهسم الخفير مهديداً ، فجروا امامه وهم يرددون :

- البسيط آهو ..

جرى وراءهم صائحا يهدد ويتوعد وقد سود التراب ذيل ثوبه . وصاحت به امرأة في الطريق :

- أتترك اللصوص وتجري خلف الاطفال يا رجل ؟

وقف الخفير في حيرة . نظر تجاه باب زكية ..

- بالله العظيم لن تزوجي احداً غيري . ولسو ارادك سالس لقتلته ..

نزل سالم من القطار .. كان آخر قطار يصل القرية في الليل . ثم غادرها كالمدور . أغلق الناظر باب المحطة في سرعة .. امتص الظلام صوت القطار . مشى سالم وحيدا في الطريق . تذكر ان ناظر المحطة لم يكلف نفسه النظر الى وجهه .. الشوارع خالية والابواب مغلقة . أزعجه صوت قطتين تتساجران . ارتفع صوتهما فجأة .. اقترب من البيت ..

- ستكون مفاجأة لهما .

وطرق الباب طرفتين .. وانصت .. لم يسمع اي صوت بالداخل .

اعاد الطرقات بصوت اقوى .. فرغت زينب .

- اللصوص .. شيخ الخفر .. الجاموسة ..

وطرق سالم الباب مرة أخرى .. وسمع الجيران الطرقات .

اتكمشوا في اماكنهم . ارتعبوا . انتظرت اذلتهم اصوات الطلقات .

اصوات البنادق والصرخات .. وارتفع الصوت ..

- افتح يا ابراهيم . انا سالم ..

ابتلعت الاجسام المنكمشة أنفاسها .. لم يصدقوا اذانهم ..

فرحوا .. وعاد الصوت ..

- افتح يا ابراهيم ..

تسرب الحزن الى نفوسهم .. ماذا سيعمل عندما يعلم ان اخاه

قد مات .. قتله اللصوص ؟

وخرجوا من بيوتهم .. جروا . فتحوا ابوابهم . ذهبوا الى سالم يهتفون بسلامة العودة .. وسال زينب عن اخيه . وبكت . حكى له الناس قصة اللصوص واخيه والبندقية الفاسدة ..

قالت زينب :

- لقد عاد سالم . فلم هذا الحزن يا زكية ؟

قالت وخدها فوق راحة يدها :

- لم يعد مثل الاول .. لقد قل كلامه .

- لعله حزنه على اخيه . ستمر الايام وسينسى . فسلا تعجلي

الامور .

- سمر الايام .. ولكنه لن ينسى .. سينساني انا يا زينب ..

- لا تقولي مثل هذا الكلام .. فانا أعلم أنه يحبك مثل عيني .

وبعد لحظة صمت ، ونظرات ساهمة قالت زكية :

- ألم تنظري في عيني ؟

- ماذا فيهما ؟

- فيهما شيء غامض لا أعرفه يشير في نفسي الحزن .

- لا تفكري في مثل هذه الاشياء . وستأتي الايسام بالخبر ان

شاء الله .

في ظل شجرة التوت ، على جانب المصرف ، كانت عيناه تنظران الى بعيد . وكانت بجواره تخاف النظر الى عيني . وطال الصمت بينهما وتهد في ألم . احسنت كان أنفاسه الحارة تخسرج من بيسن اضلاعها .. ما زالت نظراته مشدودة الى بعيد .. خندق عميق كثير

المنحنيات كنعان . يمتلئ بصف طويل من الخوذات تحتها رؤوس وأذرع مرفوعة بالبنادق . مياه المطر تتساقط في الخندق تفرق الاحذية . خرج من الخندق بين الجنود . وصوت الضابط يرن في أذنيه : « تقدموا . الفصيلة رقم واحد . تتقدم . اضربوا . » مدفعا الرشاش ينتفض بين يديه غضبا . أمطار وقنابل وانفجارات . جثث تتساقط فذائف تغير وجه الأرض . أصابع تمسك بالتراب . بالطين . بالوحل . بالدم . بصوت .

– اضرب ياسالم .

– يجب ان نقضي عليهم .

قالت زكية في لهفة :

– من هم يا سالم ؟

– اللصوص لقد اشتريت لهم بندقية .

وارتفعت دقات قلبها . وتغير لونها .

– أذهب وحده ؟

– نعم .

– ولكن أتعلم ان شيخ الخفر وبعض الناس قد ذهبوا قبلك هناك .

.. ولم ..

– لقد ضلوا الطريق .

– أعرفه أنت ؟

– نعم .

– قد يقتلونك يا سالم .

– لن يستطيعوا قبل ان اقتل منهم واحدا او اثنين .

– وماذا أعمل أنا ؟ لقد انتظرتك مدة وجودك في العسكرية .

اتركني الآن وتذهب .

– لقد قتل اللصوص أخي يا زكية . قتل اللصوص ابراهيم .

لقد سمعته زينب وهو يقول : « لا تركهم يا سالم . لا تركهم

يا سالم » .

– اذن سأتي معك .

– لا شأن لك بهذا . انه نار أخي .

– لن أمكث في هذه القرية . خذني معك .

– هل أصابك الجنون ؟

– ليكن ولكني سأتي معك .

وانتشر الخبر في القرية .

– لقد ذهب سالم الى اللصوص .

ردده الكبار والصغار . وتحدثت به النسوة امام الافران وعلى

شاطئ الترفة .

تحت شجرة الجميز وبحوار الساقية . وامام دكان عبيد السلام

البقال . ومقهى ابن البلد . شد الخبر الناس في حلقات . قال شاب

صغير في مجموعة من الاطفال امام المقهى :

– انه يستطيع ان يقتل عشرة بطلقة واحدة .

وقال آخر وكان يصمت باهتمام وكأنه يرى اللصوص تتساقط امام

طلقات سالم .

– لقد سمعت أبي يقول . انه تصارع مع ذئب وقتله بيديه .

وقال الشاب الصغير :

أريد ان اراه مرة واحدة وهو يتصارع مع ذئب .

قال ابراهيم ابورفاعي في المجموعة الواقعة امام دكان البقال :

– انه يستطيع ان يقتلهم جميعا . انكم لم تشاهدوه يوم معركة

فرح نرجس بنت غنيم . ليلتها كانت الناس تجري امامه مثل الارانب .

كانت الشومة في يده مثل السيف في يد ابو زيد الهلالي سلامة .

يومها اطلال رقابنا بين الناس .

وقال رجل من المجموعة التي حول البئر :

– ماذا سنعمل ؟

ونظر سيد أبو احمد الى بشر الساقية الى القاع . الجدار املس . بنيت عش الغراب في بعض الاركان . لقد انزلت قدمه هنا كان يحاول ربط الجاموسة بالحبل . كانت تترقص في قاع البئر . تجود بأخر أنفاسها . اهل القرية حول البئر . ارتفع صراخ النسوة . الجاموسة محشورة بين الجدران المساء . ظهرها في القاع . زادت صرخات النساء حدة . وفلت حركات أرجل الجاموسة .

نما ألهم في قلب الرجل ، وسرى الوهن في ساقيه . انزلت قدمه . سقط فوق بطن الجاموسة . رقبتها مائلة على صدرها . عيناها سوداوان واسعتان . اهدابها طويلة . خيل اليه انه يراها لأول مرة . وضرب الناس كفا بكف وهم يرددون :

– العوض على الله .

– ربنا يستر .

واقبل سالم . صاح في الناس . افسحوا له الطريق الى البئر .

انزلق الى القاع . رآه عم سيد . وقف على قدميه في قاع البئر .

أخذ سالم منه الحبل . لفه حول الجاموسة . قذف بطرفه الى الناس . وصاح :

– شنوا جميعا .

أخذ الناس الحبل . وشدوا . خرجت جاموسة عم سيد . نظر

اليها الناس وهي تخطو الى الزريبة . وعم سيد يخطو بجوارها

يتحسس جميع أجزائها .

وصاح به احد الواقفين :

– ماذا قلت يا عم سيد ؟

قال وقد بدت على وجهه علامات تصميم وعزم :

– أنا سأذهب مع سالم . لقد انتظرناه مدة طويلة . ولا قيمة

لنا بدونهم الآن .

وقف العمدة بحماره على الطريق ، هاله منظر اهل القرية وهم

يتسابقون كأنما شدتهم استغاثات حريق . والتفت الى شيخ الخفر

الواقف خلفه وساله :

– ماذا أصاب هؤلاء الناس ؟

وقال شيخ الخفر :

– انهم ذاهبون مع سالم الى اللصوص .

وقال العمدة في دهشة :

– الى اللصوص .؟ ولماذا لا تذهب معهم ؟

وأجاب شيخ الخفر :

– لن أستطيع اللحاق بهم هذه المرة .

طه حواس

القاهرة

المكتبة الوطنية وفروعها

البحرين – الخليج العربي

وكلاء توزيع كتب ومجلات وادوات مدرسية
اطلبوا منها

مجلة « الآداب » ومنشورات « دار الآداب »

عن زمان طروادة

رعاف القاب من ثغر الشذى ، فانهار بعد صمودها
الزحف

خذوا منا الموائيق الالهية
على سفن الهزيمة ، والصواري حولها الرايات مطوية
سنبجر في غد عند انحسار الليل ، والفجر
سينبت في اراضيكم حنانا دافئا ، ويضوع من أسراره
النصر

(لنا عوده

فمن جفن الردى . . في عتمة الليل الشتائية
سيدخل زحفنا الصادي مدينتكم بلا تعب)
ولكننا قبيل رحيلنا الدامي
هديتنا اليكم ذلك العملاق ، تمثال من الخشب
ترصع جيده القاني خيوط العاج والذهب .

تنام على غصون الفار والزيتون « طروادة »
وملء نهودها الاحلام ميادة
تنام وسورها العالي
على هاماته رمت السهام سواعد القتلة
ولكن الزمان يدور ، فانتحرت على العتبات
تروس رماثهم ، وارتدت الخطوات
وأرتال العساكر في ظلام الليل مرتحلة .

حصان الرعب صار لجوفه باب ، تدلى منه في حذر
رجال ، والخطى تدنو من الاسوار في ليل بلا قمر
وترتفع الأبادي الفاضبات لتفتح الأبواب للقتلة
فينكب الفزاة على المدينة ، يشعلون النار في حسم
البيوت ويسكبون الموت والأعصار

وطروادة

برغم رعافها ظلت كمثل الزورق المهجور في برك الدم
النضر

تحن لأهلها الأبرار
تحن لأضلع الثوار

عبد الرحمن عمار

دمشق

تنام على غصون الفار والزيتون « طروادة »
وملء نهودها الاحلام ميادة
تنام وسورها العالي
يشاهد مصرع القتلة .

مراكبهم على الامواج ترقص ، والصواري حولها
الرايات نارية

وبين عيونهم حفروا :

« عروس الشرق فوق سيوفنا عذراء مسببة »
فكان رحيلهم سوطا من النار التي تلتف في عمد دخانية
تحدى آهة التاريخ ، والشرر
صدى خطواته يهتز في الريح الجليدية
وكان الشاطيء الماسي قبل وصولهم طبقا من الورد
يعانقه الندى ، والفجر في همساته صور
تموج على صباه بسمة الانوار والشهد .
وبعد وصولهم . . . « يا ايها الجند المغاوير
عبرنا البحر أسيدا ، ونحن على بساط الحرب
أبطال مشاهير

فحتى يا أعزائي نذل مدائن الاعداء
امامكم البراري فاحرقوا العشب المندى ،
والأزاهير

دعوا زفراتها الجدلى على أقدامكم أشلاء
جذور الأرض غطوها بطيات من اللهب
وخلوا السيف مسلولا ، واكباد الرجال طعامكم
في ظلمة السفب
وغبوا من شرايين الصفار اذا عطشتم ، واملاؤا
الراحت بالفضب
وهاتوا ، آه هاتوا ، من نساء القوم كل جميلة
العنين والهدب

رياح الحرب تعصف ، والعساكر منذ أعوام من المحن
مفسخة الجسوم ، وحولها الاطيوار تلتف
وطرواده
عروس الشرق صابرة تذيب دقائق الزمن
وتسقي صبرة الوطن

وامتطيت الامواج .. اشعل فيها
 متعة البحر .. عمت تحت المياه
 وعبرت التيار .. ألهبت وجه الريح
 مزقته بصمت الاله
 وأفترشت الاعشاب .. أطعم رؤيا
 لكأنني عانقت أمي فمدت
 يدها شكرا ، ونصف فطيرة
 وصلاة تفوح بالحب رياء
 - يا صغيري : اياك والكرمة السفلى
 عليها جنية شريرة
 وعناقيد تحلب الماء سماء
 - واذا ما جاعت ، سألت ، أتقتات هواء ؟
 - دما .. وغصت بآه

وتسلقتها عريشة حب
 وفقأت العصير .. راودت حبه
 أنت يا هذه ...
 وخشخش غصن
 وتعرى خلف السحابات يئمن
 - استفق .. وانتبهت أحتمل البركان
 شدوا ... لا يصمتن زناد
 وأنا اشعل الحرائق في الاخشاب
 في اللحم .. أزرع الصحو غيما
 وأغذي حقد التراب محبة
 « متعب أنت يا بني .. ألقاك
 مدمى الجبين .. جهم الملامح ؟ »
 وتذكرت كرامة .. وعناقيد
 ووجها من التعفر ملح
 وزهورا نمت على التل قبّه
 ربما أومات لشاة فلم تركض
 على العشب طفلة الخطو عجلي
 أو لشمس تداعب الرمل خجلي
 تلبد الضوء ، كل يوم ، جديدا

هذه الحزمة المدلاة غصني
 ان لي في دماؤها عنقودا
 تعول الريح بيننا .. وأغني ..
 « يا ثعابين أطعم الرمل نابي سُمَّه ..
 فالسحاب الحمر لوني

يا ثعابين أمطرت ... يا ثعابين ...
 وأضافت تقول « فتح » : وعادوا
 كالمناديل يحملون شهيدا

الكرمة والبطل

الحركة الشعرية الجديدة في سوريا

بقلم ماجد صالح السامرائي

بينما الامر بالنسبة للجيل الثاني هو التجاوز والتخطي والاضافة ، اذ بغيرها يصبح ما يكتب من قبيل صب الخمور العتيقة في قناني جديدة ... وهنا تحضرنى عبارة قالها مارك توين : « لقد كان سعيدا ابونا آدم ، اذ انه كان عندما يقول قولاً لا يخطر له ان احداً قد سبقه اليه » .
الحال مع شعراء سوريا الجدد هو انهم لم يجدوا انفسهم في مثل وضع زملائهم في العراق .. انهم وهبوا حرية التعبير عن انفسهم ، وعن تجاربهم دون ان يكون احد في مواجهتهم سوى الكلاسيكيين ، امثال عمر ابو ريشة ، بدوي الجيل ، نديم محمد .. الى آخر الرعيل .. وعملية تجاوزهم سهلة ميسورة .. تماما كما تجاوز جيل الرواد في العراق الجواهري وسواه من الكلاسيكيين .

ما بين ١٩٥٤ - ١٩٥٦ طلع عدد من الشعراء الشباب في سوريا ، ليثبتوا مداميك بناء حركة شعرية جديدة .. فقد كان الجو يخلو من رواد في هذا التيار ، مثل السياب ونازك البياضي في العراق ، وصالح عبد الصبور واحمد عبد المعطي حجازي في مصر .. وبدأ هؤلاء الشعراء يمارسون كتابة الشعر بشكله العمودي ، مع بعض الاضافات الجديدة التي كانت تتلمس طريقها .. فكان خليل خوري اول السباقين في الكتابة بالطريقة الحديثة ، باستثناء علي الجندي الذي سبق الجميع ، وقطع مرحلة مع الشكل الجديد .

هذا الجيل بدأ رومانتيكياً .. يعني بالاشكليات اكثر من اي شيء آخر ... وما ان اطلع عدد منهم على شعر السياب والبياضي وعبد الصبور حتى اخذت القصيدة عندهم منحى آخر .. فكانت اول محاولة اعطت شكلاً جديداً للشعر الذي كتبه قصيدة خليل خوري « الشمس ومملكة النحل » التي نشرتها « الاداب » في احد اعداد عام ١٩٥٧ ... ثم بدأ علي كنعان ، فايز خضور ، ممنوح عنوان ، ومحمد عمران . يقول محمد عمران : « انشودة المطر كانت بداية تعرفنا الحقيقي على السياب ... وقد اثر فينا من ناحية شكل القصيدة .. ومنها كانت بداياتنا - من حيث الشكل - تتخذ مسارا آخر غير الذي كانت عليه (١) » .

بين الفرية والذاتية :

العديد من شعراء هذا الجيل (محمد عمران ، ممدوح عدوان ، علي كنعان ، علي الجندي ، خليل خوري) يمثلون التيار القومي الاشتراكي .. الا ان القصيدة عندهم اخذت مسارا شموليا اكبر منه ذاتيا (مع اختلاف في طريقة تجسيد ذلك بين شاعر وآخر) ... كالاتزام بحركة الثورة العربية ، والتركيز على قضايا الانسان في مجتمعهم .

ومع ان هؤلاء الشعراء قد بدأوا من رافد واحد ، فان كلا منهم استطاع ان يستقل بأسلوبه عن الآخر ، وان يكون له لونه الخاص ، وطريقته في التعامل مع تجاربه ، وان بعضهم لم يحمل تأثيره الى الآخرين .

١ - كافة النصوص الكلامية التي ترد ضمن البحث ولا يشار الى مصدرها ، فهي من احاديث ومناقشات اجريتها مع الشعراء انفسهم في دمشق .

كانت اول قصيدة كتبت بالشكل الحديث ولادة حقيقية لشعرنا ، وتطور مالكا مستلزمات وجوده الحضارية ... فكان استجابة واضحة لدوافع فنية ونفسية تتعلق بطبيعة الرؤيا الشعرية التي تفتح عليها وعي الشاعر في هذا العصر ، ليعطي الصيغة المتكاملة لما يجب ان تكون عليه القصيدة .. اذ كان لا بد من البحث عن « المنفذ » ، ولا بد من البحث عن الاسلوب الجديد ، ولا بد من تحطيم الشكل والمثالية في الشعر ، على حد سواء .

يبدو لي ان هذا العصر هو عصر التغير السريع .. ذلك ان الجيل الجديد من الشعراء اخذ يبحث عن ميلاد جديد لحياته ، ولشعره في كل يوم .. واضحت الرغبة في التغير متمثلة .. ذلك ان العالم ، والعصر ، والحياة جميعها ولدت من جديد في هذا العصر ، وبشكل متمثل ايضا ، فيه من الحدة ما اورث الشاعر هذا « الهم » ليحاول من جانبه - باعتباره (الشاعر) مالك قدرة التغير من خلال اللغة ، وسيلته الوحيدة - ان يمسك شهادة الحياة ، ووثيقة العصر بيده .
من هنا اخذت الحركة النقدية مساراتها ، بادته بتقييم النتاج الشعري الحديث من الشكل ، ثم المضمون .. ثم الرؤيا ، والموقف .. الى ان بلغت ذروة تعقيدها في هذه المرحلة .. فتشعبت سبل النقد وتطورت النظرة الى الشعر .. حتى بدأ ما كنا نراه حديثا قبل عشر سنوات باهت الظلال ، ونشبت الصراعات داخل صفوف الشعر الحديث ذاته - وليس الامر - في رأيي - دليل تناقض او مرض بل هو دليل صحة وعافية وسير نحو الافضل .

الشاعر اليوم ، ومن ورائه الناقد ، يحاول تدعيم مواقع الانسان في الحياة ، والعالم ، والعصر ، من خلال فهم حقيقي واع لطبيعة العمل الشعري ، ومن خلال الفهم الجديد للانسان ... وهكذا انتقل الشعر من مرحلة مخاطبة الانسان الى مرحلة اكتشافه ، كقارة ظلت مجهولة امدا طويلا من حياة الشعر العربي ، بعيدة عن مقامات الشاعر ... وكانت المهمة الصعبة امام الشعراء الجدد بنقل القارئ من القراءة بالاذن الى القراءة بالحس والوعي (كما في قصيدة النثر مثلا) .

جيل بلا مواجهة :

وقبل البدء بمناقشة الوضع الراهن للشعر الجديد في سوريا - موضوع بحثنا - لا بد من التأكيد على نقطة هامة جدا ، هي ان الشعراء الجدد في سوريا (الجيل الراهن) وجدوا انفسهم مطلقيين من كل ارتباط بجذور شعرية جديدة سابقة لهم - على مستوى القطر ، عكس زملائهم في العراق . لقد وجد الجيل الجديد في العراق - جيل ما بعد السياب - نفسه امام تجارب جيل سابق له في التجديد .. جيل ثبت مفاهيمه عن جدارة ، واعطى ، فكان الرائد ... فكان لهذه الحال ان وضعتهم امام احد طريقين : اما السير في طريق الجيل الاول - السياب ، نازك ، البياضي - وترسم خطاهم ، وفي ذلك اختيار منهم بانتهائهم شعريا ، وبقاء شعرهم ضمن دائرة مغلقة من العطاء غير المتجدد ، دون اضافة جديد الى صلب الحركة ... واما الاضافة والتطوير ، وتلك مهمة صعبة وشاقة لا تقل في استنزاف الجهد والعرق عن مهمة الجيل الاول ، ان لم يكن الطريق اشق .. ذلك ان الجيل الاول كان هو الرائد في هذا المضمار ، فكان كل ما يقدمه يعتبر جديدا ..

أخرى نشرت بعد المجموعة .. إلا أن قصائده هذه برغم ما فيها من خيبة عميقة الجذور ، فإنها لا تعطي سقوط الإنسان .

أصابع الآخرين :

شعراؤنا اليوم أكثرهم غير حذر حين يكتب، مما يسوق إلى شعرهم أشياء لا تتناسب ومقاييس طموحهم . ان سرعة التأثر بالآخرين ، واقتفاء آثارهم ، وتفحص أجوائهم ، والوقوع تحت وطأة تجاربهم ولغتهم داء كبير أصيبت به القصيدة الحديثة ، وان كانت اعراض هذا « المرض الشعري » أكثر وضوحا في شعر الجيل الثاني من شعراء العراق مما هي عليه لدى شعراء سوريا ، إذ هي أقل حدة ، وأخف تأثيرا ، متراوحة بين تأثير كلي ، وآخر جزئي .. ومن هنا أصابع بعض الشعراء ملامح شخصياتهم الشعرية . ويذهب ممدوح عدوان - في تحليل ذلك - إلى ان أزمته شعراء شباب أنهم غير مثقفين كما يجب (٣) .

محمد عمران ، مثلا ، بدأ مع هؤلاء الشعراء .. وكانت له ملامحه الشعرية الخاصة به ، ولفته القريبة من لغة الرومانسيين .. إلا اننا نراه في شعره الأخير الذي نشره بصد مجموعته « اغان على جدار جليدي » يقع تحت تأثير « أدونيس » بشكل واضح ... يستعير منه قاموسه الشعري ، فيكون نتيجة هذا ان يصيح صوته الأول في خضم « القاموس الأدونيسي » :

« .. ادخل في الجنادب
أصير ساق جندب ،
جناح جندب ، أصير
نهرًا من الجنادب (٤) » .

او :

« مدلج في انطفاء القبائل ، مزلج بجراحي
تحت سقف العيون العتيقة
في كهوف الرماذ
بين جدرانها الرقيقة
مدلج ، غصبتني سراجي ،
عصاي الريح
واللعنة المضيئة زادي (٥) »

ولعل أبرز ما يميز شعر محمد عمران هو هذا الارتباط الصميمي الحار بالأرض ، حتى لتتداخل عنده الرموز بمعناها .. فالأرض عنده هي الأرض .. ينظر إليها من خلالها ، ويعبها ويفنيها من خلال المرأة أيضا . وأرى ان فكرة الارتباط بالأرض ينبوع غني وجديد لادبنا ، علينا ان نعرف كيف نستغله ، لنضيف جديدا أولا ، ولنعمق صلة انسان مجتمعا بالحياة العربية المعاصرة .

بين الحرفية والرمز :

في حديث غيايبي اجراء « أكرم شريم » مع ثلاثة من شعراء الشباب في سوريا (ممدوح عدوان ، علي كنعان ، وفايز خضور) ، نشر في العدد ٧٢ - شباط ١٩٦٨ من مجلة « المعرفة » .. يرى فايز « ان على الشاعر الجديد ان لا يأخذ الحادثة لذاتها ، وانما عليه ان يحولها إلى رمز ، حتى تأخذ طابع الشمول الذي من خلاله يتشبا بالمستقبل » .

من هذه الزاوية فهو - فايز - يعتبر ممدوح عدوان ناقلا حرفيا

٣ - مجلة « المعرفة » - الدمشقية - العدد ٧٢ - شباط ١٩٦٨ - ص ٩٦ .

٤ - قصيدة « من أيام امرئ القيس » - مجلة « المعرفة » - العدد ٨٢ - كانون الأول ١٩٦٨ .

٥ - قصيدة « عودة امرئ القيس » - مجلة « المعرفة » - العدد

٨٤ - شباط ١٩٦٩ .

وبيئنا استطاع خليل خوري ، إلى حد ما ، التخلص من ظلال المرحلة الرومانسية ، فان شعر الآخرين ما يزال يراوح - غيريا وذاتيا - بين ما قطعه الجندي وخوري ، وبين الرحلة الرومانسية ، حيث بداياتهم ... إلا ان رومانسية الكثيرين اتخذت امتدادا شموليا أكبر من مفهومها الذي ساد شعر من سبقوه .. فقد استطاعوا من خلال التزامهم الفكري غير المتزمت تطوير انفسهم ، والانفتاح على تجارب اشمل استوعبت رؤيا الانسان في عصرنا هذا - الانسان العربي على الاخص - بما يعاني من انسحاق ، وبما يحمل من هموم ومشاكل ، وما يزدحم به عصره من معطيات .

من ناحية المضمون الشعري نلاحظ عددا منهم يراوح بين ان يكون « غيريا » ، يعبر عن مواقف جماعية ، منطلقا من التزامه القومي .. وبين كونه « ذاتيا » ، شديد الصلة بهومومه الخاصة .. وخير مثل على ذلك ممدوح عدوان ، علي كنعان ، و خليل خوري ..

فالبدايات الرومانسية التي عايشها هؤلاء الشعراء ، يوم كانت الرومانسية هي الاتجاه الأكثر حداثة في الشعر ، والاشد هيمنة عليه ، ويوم كان الشعراء المجددون في بداية تفتحهم الشعري يجدون في هذا الاتجاه كل ملامح شخصياتهم ، واطارات حياتهم الممزقة ... هذا الاتجاه - الرومانسي - ظل يرشح في شعرهم ، وظلت قواه غير معطلة في نفوسهم .

علي الجندي نفسه يقر هذا ، وهو واضح في شعره .. إلا انه يقول : « لست جميعا رومانسيا ، إلا ان لمحات كثيرة من الرومانسية موجودة في شعري » .

فوق هذا .. هناك من يعتبر الجندي ، الشاعر ، نرجسيا ، وان حياته اليومية مسقط في شعره بشكل واضح .. ومن هنا تأتي ذاتيته المسرفة .. ومن هنا أيضا أصبح الانسان المطلق انسانه . يؤكد الشاعر هذا اذ يرى ان هذا الانطباع ليس جائرا كثيرا - على حد تعبيره - .. وان شعره « ليس انمكاسا كاملا » لحياته .. « قد يكون خلاصة لها ، او تعبيرا عن اصداء انفعالاتها .. ولكنه ليس هي تماما » . ويضيف : « ربما صح التشبيه التالي : ان حياتي هي العنب ، وشعري هو النبيذ معتقا » .

ممدوح عدوان ، هو الآخر ، لا يخرج في اغلب قصائده مجموعته « الظل الاخضر » عن مفهوم الرومانسية .. فهو شاعر يسقط هومومه في شعره بشكل صارخ .. ولكن خيبات الوطن والارض تشكل ارضية لكثير من القصائد ، فتكون عنده بمثابة عذب حياتي ، ومعاناة مصيرية .. لعلها الناحية الوحيدة التي انقذت شعر ممدوح من الاغراق في رومانسيته ... مع هذا نظل « الذات » هي المحور الذي يبحث من خلاله عن الخلاص .. خلاصه .. وخلاص الجيل الذي هو منه ...

الا ان ما يميز « ممدوح » عن سواه من شعراء القطر ، هو ما يتمتع به من ذكاء وحذاق شعري .. وبالرغم من كل هذا فان اغلب قصائده لا تفاجئنا بشيء .. فهي تبدأ وتنتهي في عاطفة متأزمة يسمى من خلالها إلى تعمق الموقف . وتكرس التجربة .. غير ان هذه « التجربة » التي يسعى الشاعر إلى تكرسها تظل اسيرة فورة حسية وعاطفية .

مشكلة ممدوح في شعره انه يشرح الموقف ، بدل ان يترك الكلمات تفصح عن دلالاتها .. والشرح - في نظري - يقتل لحظة التوهج في القصيدة ... انه يقع في السرد .. ينظر إلى الأشياء بعين نسر ، بينما التكثيف هو جوهر الشعر - كما يرى ازرا باوند .

بعد هذا وذاك .. يبقى ان نقول عن ممدوح انه شاعر اتخذ الثورة منطلقا .. انه داخل في جسد الثورة ، بكل آلامه وهومومه .. مع هذا فان وجه التفاؤل عنده ليس الثورة ... وقد تسربت إلى شعره ظلال خيبة بعد نكسة حزيران .. وأكثر ما يمثل هذا قصائده « الطاووس » و « في الطريق » من مجموعته « الظل الاخضر » (٢) ، وفي قصائد

٢ - الظل الاخضر - منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي بدمشق - ١٩٦٧ .

للمفهوم التي يعايشها هو وجيله ... ويقول : « أنشي كقاريء أحس ان ما يقوله في هذا المضمهر ليس أكثر من مشهد عادي ، أنفعل به أنيا دون ان يترك لدي تصميميا يثير فضولي للترقب والاستمرار » . (ص ٨٢) .

أما علي كنعان فهو - كما يرى فايز - « يملك تجربة لا تخرج عن مفهوم الرومانطيقية في أكثر نتاجه » ، فهو « شاعر ينظم بعض المفهوم المعاصرة بأسلوب يظل مشهودا الى الكلاسيكية الحديثة في الشعر » . ومجموعته الوحيدة « درب الواحة » « مزيج من غنائية قديمة ، وقصائد حديثة لم تفسر الجديد الملموس على ما كتبه شعراء المرحلة الأولى ، كالسياب ، والصور ، والبياتي ... الخ ... الا ان للمسي طفرات رائعة حين يتكئ على الاسطورة ... وحزنه يعتبر ظاهرة واضحة في شعره ، تقترب من أناشيد المتصوفين » (ص ٨٥) .

يرد علي كنعان على هذا بأن مجموعته (درب الواحة) انما هي محاولات سابقة لعام ١٩٦٣ .. ويرفض تبنيها الاصح كثير من الحذف والتنقيح » فقصائدها يعوزها الزيد من الكثيف ، فضلا عن كونه يهتم فيها كثيرا بسرد الحكاية .. بينما نظرته الآن هي ان الشعر مجموعة تفجيرات صغيرة . (٦)

وعلي كنعان ، من حيث تجربته الشعرية ، كانسان ريفي ، فهو متأثر كثيرا بجو الريف .. عانى فيه الالم الذاتي .. ومن هنا نجد هذا الضياع « في الشخصية بين الريف والمدينة ... وهو من خلال هذا الضياع ينقد الى كل موافقه في الشعر ، القومية منها والانسانية » . (٧) فهو يأخذ الانسان بوجهه الحزين .. الانسان المسحوق . الخيبة جذر عميق في شعره ، وقد تعمق احساسه بها بعد الخامس من حزيران ، كزيميله ممدوح .

ثمة شيء جميل في شعره ، وهو هذا الصوت اللصيق بحياته .. واكثر ما يتجلى هذا في قصيدته « أغنية العودة » من مجموعته المطبوعة ، وفي قصيدة « ابو ذر » التي اعتبرها من افضل ما كتب علي كنعان حتى الآن من شعر .

اما « فايز خضور » فانه يشكل علامة مهمة في شعر الجيل الجديد .. فالقصيدة عنده عبارة عن معاناة لغوية ونفسية كبيرة .. وهو يعني باللفظة كثيرا .. تنقد قصائده عدم مباشرتها . وهذه الرموز التي يستخدمها بمهارة ... يقف معه في هذا شاعر آخر هو « مصطفى خضر » .. وعلى قلة ما قرأت للاخير ، الا انه قدم لنا بهوية شاعر حقيقي ذي صوت خاص يمكن ان يحقق شيئا في مسيرة الحركة الشعرية الجديدة في سوريا اذا ما استمر بنفس الصوت ...

كذلك هناك « فاروق مردم » و « فواز عيد » .. ولو ان الاخير لم يتخط بشيء ما قدمه في مجموعته الأولى « في شمسي دوار » . ولفايز خضور رأي جريء بنفسه ويزملائه .. فهو يرى ان ما كتب ، وما كتبوه هم « في مضمار القصيدة الجديدة ما يزال محاولات مغبشة للصور التي ستكون عليها القصيدة الجديدة في المستقبل » (٨) .

الجندي وخوري :

لعل ابرز صوتين في تيار الشعر الحديث في سوريا علي الجندي ، و خليل خوري .. فقد كان لهما كبير الاثر في مسيرة هذا الشعر ..

٦ - مجلة « المعرفة » - العدد ٧٢ - شباط ١٩٦٨ - ص ٨٦ .

٧ - ممدوح عنوان - نفس المصدر - ص ٩٥ .

٨ - نفس عدد « المعرفة » - ص ٨٦ .

ذلك انهما بدءاً قبل سواهما (٩) .

أستطيع ان اعتبر علي الجندي صوتاً منفرداً في شعر سوريا الحديث .

يقول متحدثاً عن بداياته ، بأنه منذ كتب الشعر احس ان عليه ان يكتب شيئاً مختلفاً عما قرأ من شعر . ويضيف : « في كل عبارة كنت احاول ان اخلق اسلوباً .. ولكني لم اكن اعرف لعبة اللفظ ، وطلاسم الصيغ المختلفة . كنت احاول ان اعجن الكلمات ، واحطم الاوزان والقوافي التقليدية وانا ما ازال في الخامسة عشرة » ...

« وبالفعل نشرت في مجلات مختلفة قصائد كان يطربني ان مسن كانوا في وسطي الاول استقربوها واستهجنوا طريقي ، وسخروا كثيراً مني . كنت اريد ان افقت صخر المألوف والتقليدي ، واحسبني نجحت في تمردي » .

ويتحدث عن حاضره :

« أحس بسعادة - ولعلها السعادة الاساسية ، وربما الوحيدة في حياتي - كلما انتهت الى اسلوب متميز استطعت تكوينه لشعري بعد هذا الجهد الشاق الذي دام حوالي عشرين سنة على الاقل » .

وهو يرى ان الشعر - وشعره بشكل خاص - « هو تيار يتدفق من اعماق التكوين الاساسي لشخصية الشاعر . وبالرغم من عدم اساسية الروافد ، فان بوسعي ان اقول : ان روافد شعري هي تجربتي الحياتية اولا ، التي اعتقد انها جارحة الصدق ، ولها ابعاد وجذور في العالم تمتد الى ما لا نهاية . ثم هناك قراءتي الشاملة للشعر العربي بخاصة - وهذا ينبوع رائع وغني - ، وللشعر العالمي ، وهو ايضا ينبوع لا ينضب .. ثم دراستي للفلسفة ، التي لم تفسر لي العالم ، ولكنها اعطتني فكرة عن تفسيرات الآخرين له » .

اصدر علي الجندي حتى الآن ثلاث مجاميع ، هي « الزاوية المنكسة » - ١٩٦٢ ، « في البدء كان الصمت » - ١٩٦٧ ، و « الحمى الترابية » - ١٩٦٩ ... يسيطر على « الزاوية المنكسة » الاحساس المباشر بالاشياء ، وتبدو تجارب قصائده اقل نضجا من شعره في المجموعتين التاليتين لها .. فيها احساس بالغربة ، ولا اراها تمت الى الجندي الشاعر الآن بكبير صلة .

لنأخذ هذا المقطع من قصيدة فيها تحت عنوان « لن » (ص ٢٨) :

« تلفت قبراً تدعى

معرفة الغيب وعلم اليقين

قائلة : من انت يا شاعر

في الناس ؟ ما تبغي ؟ وماذا تكون ؟!

فقلت اني دودة ترعى

عشياً على قبر فؤاد حزين » ...

فهو يذكرني على التو بشعراء المهجر ، خصوصاً بفوزي معلوف في مقطوعة « على بساط الريح » .

الا ان الشاعر في مجموعته الثانية قد تجاوز « الزاوية المنكسة » شكلاً ومضموناً .. وهو يرى فيها « محاولة فريدة وكبيرة في تاريخ الشعر الجديد » .

أما « الحمى الترابية » فهي مجموعة ناضجة شعرياً ، يأخذ شعره فيها منعطفاً آخر غير ما كان عليه فهي في المجموعتين السابقتين . فاذا كانت فكرة الصراع والخلق هي محور « في البدء كان الصمت » ، فان الاندماج بالارض ، والاحساس بها كجزء غير منفصل عن الانسان هو المحور هنا ... ثم تتمثل فيها هذه الانعطافة نحو التاريخ العربي ، التي اكسبته وضوحاً أكثر في الرؤيا ..

٩ - اهلكت الإشارة هنا الى ادونيس ، ونزار قباني .. ذلك لان ادونيس خرج من سوريا منذ زمن حيث يقطن لبنان ، ولأنه يمثل اتجاهاً جديداً ومنفرداً في الشعر العربي الجديد .. وربما ساعدوا اليه بدراسة خاصة في وقت آخر . اما نزار قباني ، فلاعتقادي انه لم يحدث شيئاً في مسار الحركة الشعرية الجديدة ، فهو شاعر جمالي وحسب .

وفي « الحمى الترابية » ايضا نجد « الرباعيات » تستغرق جزءا غير قليل من المجموعة .. وهي ليست رباعيات تقليدية كما اعتدنا أن نلتقيها من عديد من الشعراء .. انما هي قصائد قصيرة مكثفة ، يصل الشاعر من خلال أكثرها الى تحقيق الصيغة التي ارى ان الشعر العربي الجديد سيأخذها مستقبلا ، وذلك باعطاء التجربة مضغوطة في اقصر الحدود ، بما يمكن ان نسميه القصيدة - الومضة ، او القصيدة - الصرعة ..

اما « خليل خوري » فقد اصدر « حبات قلب » عام ١٩٦٠ ، في وقت كان قد تجاوز شعريا ما تضمنته هذه المجموعة ، من حيث الشكل والمضمون معا .. وقد يكون نشره لها من باب الرغبة بعدم دفن ما تمثله ... تتجلى في هذه المجموعة طفولة تجربته الشعرية ، ويسيطر عليها حس رومانسي واضح الصدى ...

وقد اعقبها بتجربة قومية وانسانية في « صلوات للريح » .. وهذه المجموعة كانت ، بالنسبة لخليل ، دلالة نضج شعري .. فيها تخط كبير لسابقتها .. ثم بلغ خليل ذروة ابداعه الشعري في « لا در » في الصدف » ، حيث يتصالب الموت والجنس في قصائدها ، وتسودها روح عذمية واضحة يرجعها الشاعر الى أنها صدى خيالات فردية واجتماعية وقومية ومصيرية ..

وخليل ، في هذه المجموعة ، ينحت كثيرا ، ويعنى بهندسة القصيدة عناية واضحة .. وبالرغم من كل هذا ، فان الكلمة عنده تبقى محتفظة بمرونتها ... كما انه - وفي هذه المجموعة بالذات - يكثر استخدام الرموز المسيحية ..

اما في ما كتبه بعدها ، فان التاريخ والتراث بدءا يدخلان ضمن تجربته الشعرية واللفظية بشكل واضح .. وهو يذهب في تفسير ذلك الى ان « القصيدة غير المسطحة لا بد ان يدعم التركيب البنائي فيها كل ما يمكن ان يجد فيه الشاعر صورة لهواجسه النفسية » ... ومن هنا فان « ادخال مقولات من التراث في صلب قصيدة - براهية - هو نوع من التوكيد على تجربة انسانية ، ومن التوكيد على حقيقة تاريخية استقرت » ...

قصيدة النشر :

ابرز من يمثل هذا الاتجاه في سوريا الآن هو محمد الماغوط .. فهو صوت يكاد يكون متفردا بالنسبة لمن حوله ، وحتى بالنسبة لشعراء قصيدة النشر في الوطن العربي ... وفي السنوات الاربعة الاخيرة برز صوت آخر في هذا الاتجاه في الشاعرة سنية صالح ..

يمتاز الماغوط بلفظه ، وعبارته الصافية المكثفة ... نلاحظ في شعره بداوة التعبير ، والحدة ، والشراسة .. ولعل « شراسته الشعرية » هذه مصدرها عدم تلاؤمه مع المجتمع الذي أحدث عنده ردة فعل قاسية وجارحة ..

الماغوط شاعر صورة .. بقدر ما تكون اللفظة عنده عادية ومألوفة ، فانها تتخذ عنده شكلا آخر ، فيغير بواسطتها صفة الاشياء ، ويمنحها توهجا شعريا ...

« وصورة بوجه عام حسية ، تلتقط مادتها من اشياء العالم .. حتى المعاني المجردة تلبس مظاهر حسية وتتحول الى خمور ونساء وتراب (١٠) » ..

هناك ظاهرة واضحة تكاد تنسحب على جميع شعراء الماغوط ، ابتداء من « حزن في ضوء القمر » ١٩٥٨ - اول مجلعه - حتى آخر قصيدة قرأتها له « شواطي متعرجة لا يحدها البصر (١١) » .. هذه

١ - خالدة سعيد - البحث عن الجذور - منشورات مجلة « شعر » - بيروت - ص (٧٤) .

١١ - مجلة « مواقف » - العدد الثاني - كانون الثاني - شباط

١٩٦٩ .

الظاهرة هي طريقة بناء الصورة الشعرية عنده ، التي تعتمد التشبيه أساسا في تكوينها . فصوره الشعرية لا ترسم الكلمات شكلها ، او توحي بدلالاتها ، ولا تعتمد الدمج او التوحيد بقدر ما تعتمد «المقابلة» ، مستخدما « الكاف » - في الغالب - أداة للتشبيه :

- في هذه الارض الناعمة كالطفل

في هذه الارض المحدودة كالجزر .

- سأفوص بحراشفي بأنجاه الجزر والادغال

حيث دموع النور تتراكم كالطهي

حيث الكلمات الوحشية

تتدلى من الاشجار كثر التين

إن اكون ضجرا هناك

وأنا اختال كالطاووس

(غرفة بملايين الجدران)

- ونرتفع مع الريح كالطيور

كالدماء عند الفضب

- أنت يا من تداعب المطر

كالساج الاعمى

وتلمس بقايا الجداول الزرقاء

كضرب يتعرف على ملامح احفاده .

(من قصيدة « شواطي متعرجة لا يحدها البصر »)

التيار التقليدي في الشعر الجديد :

يبقى هناك التيار التقليدي في الشعر الجديد ، وابرز من يمثله احمد سليمان الاحمد (شقيق يدوي الجبل) ، وشوقي بغدادي ... وشعر هذا التيار لا يفعل شيئا أكثر من التلاعب بتوزيع عدد التفعيلات في الشطر الواحد ، دون تجديد في الرؤيا ، او في بناء القصيدة ... انه « تجديد رداء » وحسب .. اما الدواخل .. اما الاعماق ، فتبقى يد الشاعر قاصرة عن ملامتها .. فاذا القصيدة لا تقوى على مجابهة أسئلة القاريء المعاصر .. الاجابة الوحيدة التي تعطيها هي سقوط الشعر فيها .

ماجد صالح السامرائي

بغداد

عاشق من فلسطين

لشاعر المقاومة

في الارض المحتلة

محمود درويش

منشورات دار الآداب

٢٥٠ ق . ل

المرأة

(الى ابي سلام « اميل جيبى » صاحب « سداسية الايام الستة »)

أغنية الجنود المتعبين :

تأكلين الحرّ يا امرأة عن مائدة الظهر رغيفا ، ..
ترسلين الشمس أسلاكاً مغطاة بكبريت الينا ، ..
تنشرين الرمل من صحرائك ، المحنيّة الرأس ، رمادا ..
في عيون المتعبين .
شعرك الاشعث يا امرأة شوّم
يجلب الريح من الصيف على خيل جياغ .
لا تخيفينا بوجه الحقد ...
فالخوف على اكتافنا يرتاح من عهد ليالي القيظ ،
كالبوم يفتينا .. اذا سرنا .. اذا ارتحنا .. اذا نمنا .
لا تخيفينا ..
الى الفيء اتينا نستريح ،
نفصل العمر قليلاً ،
نتذكر ! ..
قبل ان ندخل بيت الصيف ..
ان نغم من ضمن الفنائم ..
« صرة الخوف » و « لحن النصر » ..
جئنا نستريح
فاتركنا لحظات نستريح ،
واغربي عنا ..
دعينا ..
نرقص الاكؤس في الفيء على أنغام جاز
نستريح

حديث المرأة :

— هربت منا النجوم ..
تركتنا الصلوات
— آه يا طفلي العزيز
ذبات في وجهك الفض ازاهير البراءة
— « سأحمل روعي على راحتي »
— ينق البوم صباحاً ومساءً
— آه يا خالد لا تفتح عيونك
— افتحي الابواب يا قدس فخيّل النار جاءت
ضمد النسر جراحه
— « الصف الاول مات
الصف الثاني دهسته الدبابات
الصف الثالث آت »
— كبوة كانت فلا تلتفتوا

— افتحي الابواب يا قدس فخيّل النار جاءت
ضمد النسر جراحه

أمر عسكري :

تكنس المرأة ليلاً
يخنق الضوء على صفحتها
يجلد الصوت على أعتاب فيها
وبشدة
يخرق الثدي ويرمى الدر للارض رمادا
تعرض المرأة أشلاء على الناس نهاراً
يمنع التفسير ان جاء سؤال

بلاغ عسكري :

قتلت قواتنا اليوم مخرب

أغنية جندي متعب :

آه ما أثقلها — خوفاً — تنام
— تركة النصر — على اكتافنا
يتمنى الفرد منا أن يزيل القات عن وجه لسانه
كي ينام ..
جئنا كي نرتاح ، كي نشعر أنا أفضل الناس ،
... وحاربنا ..
انتصرنا ..
غير أنا منذ عام القيظ لم نشرب قليلاً
لم يزرنا الفيء والجاز
تعينا .
زارنا القات ... سهرنا
وبقايا النصر — خوفاً —
تستضيف الاعينا .
— قتل قواتنا اليوم مخرب !
« هذه المرأة ما زالت تسجل »
كل أسرار عيوني ... تعبي
— قتل قواتنا اليوم مخرب .
« قاتلت قواتنا اليوم مخرب »
قاتلت قو .. قتل .

حيدر سلوم

حمص

محيط الدائرة

قصة بقلم جانت الكسان

— أنت الفار الأبيض .. وانت صاحب التجربة ..

ظلت هذه الكلمات تشغل ذهنه عدة شهور ، فتساقط امام عينيه كالعقارب ، تتحدى محاكماته العقلانية وبرودة ، ثم تتساقط امام عينيه كالعقارب ، تتحدى محاكماته العقلانية واعصابه التي باتت مستنفرة باستمرار ..

قال له صديقه القادم حديثا من لندن حاملا شيئا من ثقافة اهلها وكثيرا من ضبابها : في المخبر ، يجري العلماء التجارب العضوية على الفئران البيضاء ، وانت الآن فار ابيض ، ولكنك في الوقت ذاته العالم الذي يقوم بالتجربة ، فعليك ان تهتدي الى نفسك بنفسك ...

— معنى هذا انك تعارض فكرة الذهاب الى طبيب نفسي ؟

— اجل ، وأصر على ذلك .. سيعقد هذا الطبيب المشكلة ...

— ولكن مشكلتي انني بلا مشكلة حقيقية .. هلا فهمتني أكثر ؟

— انني افهمك جيدا ..

— لا اصدق هذا ، فانا أراك لست سوى فار ابيض قد يصلح

للتجربة او قد لا يصلح اذهب الى الشيطان انت ، لندن ، والعلماء ...

مد سبابته الى الامام فكانت ترتجف .. انفتل الى المرأة ونظر الى وجهه ، لم يكن في صورته العكوسة على صفحاتها اية علامة من علامات الحزن او الفرح .. رشق المرأة ببعض الماء ، وعاد فتمدد على السرير يتأمل صورا لنسوة عاريات بأوضاع مغرية ...

قبل ذلك ، كانت صورة « الزيدي » تشغل ذهنه كثيرا ، فمنذ ان حدثه صديقه الآخر القادم من الشمال عن اليزيديين وهو يسائل نفسه عما اذا كان واحدا منهم تاه مع الايام عن موطن القبيلة ؟ ..

قال له الصديق : « في الجبهة الشرقية من منطقتنا ، حيث تمتد جبال سنجار في ارض العراق متاخمة للحدود ، تعيش قبائل اسمها اليزيدية ، وينعت افرادها بانهم عبدة الشيطان لانهم لا يلعنونه بل يعتبرونه روحا قوية يجب الا تقاوم » .. ولكن النقطة المهمة في حديث الصديق ، والتي شغلت باله ، كانت تأكيد هذا الصديق بان اليزيدي اذا كان واقفا في مكان ما ، وجاء احدهم ورسم حول مكان وقوفه دائرة ، اما على التراب او بقطعة فحم او حوار ، فانه يظل جيبس هذه الدائرة حتى يأتي احدهم ويمحو جزوا من محيط الدائرة ليخرج منها ، والا فانه يبقى ضمن محيطها حتى يوم القيامة ..

كانت الدوائر التي وزع عليها الشاب انسان العالم ، اربع دوائر متتالية بصورة عمودية : فالدنيا منها اسمها الدائرة الفردية وطوق بخط محيطها فئة من البشر لا يدب افرادها الا في السالك الحيوانية البعيدة ، متتبيين ميادين العواطف والعطاءات الانسانية كلها .. اما التي تليها فدائرة التواطؤ ، وهذه حشر فيها الذين حولهم جميعهم ، والديه واصدقائه وعائرات الليل وساقى المقهى وبقية المخلوقات البشرية التي تنتظمها خيوط الحياة الاجتماعية . اما الدائرة الثالثة فيتخطاها راسا الى الرابعة ليقف امام محيطها عاجزا عمن حصر اي انسان فيه ، فهذه دائرة السوبرمان ، وهذا الانموذج مات في دنياه في اذهان القطيع ..

ويعود الى الثالثة ، الى دائرته ، هو ، ليجد نفسه وحيدا فيها ، ويروح مع الايام يحاول ان يجد نعتا لها ، واخيرا يهتدي الى تعريفها بدائرة الوعي المشلول . اتعبه الوقوف ضمن محيطها .. تذكر حديث

صديقه عن اليزيديين ، وبدأ يقنع نفسه بأنه واحد منهم تاه عن موطن القبيلة وظل رهين دائرته ينتظر قدرا يمحو امامه شيئا من محيط الدائرة يكون بابا للخلاص ...

هنا .. قفز الى ساح شعوره سؤال جديد : وماذا بعد الخروج من الدائرة الثالثة ؟ ليس امامك الا ان تقفز الى الرابعة وتكون الانسان السوبرمان ، او تعود الى الدائرة الثانية وتصبح واحدا من افراد القطيع المتواطئ ...

— أنت الفار .. وانت صاحب التجربة ..

ماذا يريد هذا الصديق ان يقول ؟ قبل ان يتكلف الحكمة ويستعرض امامي رصيده من الثقافة عليه ان يخرج من الدائرة الثانية ، ان يكون — على الاقل — واحدا متميزا في القطيع ...

سأهزأ من الثقافة بطريقة جديدة واعرض حالتي على طبيب نفسي، اليس تجربة مثيرة ؟ ..

كانت ساقى سكرتيرة الطبيب اول ما لفت نظره وهو يدخل العيادة، ذلك لانها كانت بارزة بوضع مفر من خلف الطاولة التي تجلس اليها ، اما الساق الثانية فقد اختفت خلف المكتب ...

قال لها : جلستك مغرية .. ورائحة ..

قالت : ماذا تريد ؟

قال : كنت ارجب في مقابلة الطبيب ، اما الان فلا بأس ان تكوني انت الهدف ..

قالت بهدوء : باستطاعتي ان احدد لك موعد المقابلة مع الطبيب في الساعة السادسة من مساء القد ..

— هل لي ان اسالك لماذا لم تقضي من طريقي في الحديث معك وانا اراك للمرة الاولى ؟

— من واجبي ان اكون طويلة البال مع المرضى الذين يقصدون العيادة ...

في اليوم التالي جاء في السادسة والنصف ، فممنعه سكرتيرة الطبيب من الدخول ، قالت ان وقته المحدد قد فات ، فصاح في وجهها : وهل نحن في مدرسة داخلية ؟

وقبل ان تجيب ، ظهر الطبيب امام باب غرفته مستفسرا عن سبب الصباح ، فقالت السكرتيرة : انه مريض الساعة السادسة ..

فصاح الشاب : لست مريضا .. لم اتقدم لاي فحص حتى الآن .

قال الطبيب بهدوء وهو يتسم : باستطاعتك ان تدخل لنواجه

اول الفحوص ...

وعندما دخل الغرفة اشار الطبيب الى اريكة وقال له : تستطيع ان تستلقي .

قال : لن افعل هذا ، الا يمكن للطبيب النفسي ان يتحدث اليه زائره دون ان يجعله في وضع المستلقي ..

قال الطبيب : كما تريد .. اجلس على هذا المقعد .

فرد الشاب باصرار : بل سأظل واقفا ، هل يزعجك هذا ؟

قال الطبيب وهو يجلس خلف مكتبه : بالعكس .. تستطيع ان تكون في الوضع الذي تريد ، المهم ان ترد على استلتي ...

قال مستنكراً : ولماذا لا ترد انت على اسئلتني ؟

رد الطبيب : ومن قال لك انني ارفض الرد ؟ المهم ان يحدث احدنا الى الآخر ، فقد اكون انا بحاجة الى نصيحة منك ، انما ارجو ان تفيدني عن اسمك حتى اعين لك خاتمة بين اصدقاء عيادتي ..

.. اسمي زياد ..

.. هذا الاسم الاول .. فما هو اسمك الكامل ؟

.. زياد ليس اسمي ..

.. لماذا لا تقول لي اسمك الحقيقي ؟

.. لنفترض ان اسمي زياد ، او ممدوح ، او بطرس ، هل يبدل

هذا من الموضوع شيئا ..

.. انها شكليات .. على كل حال ارجو ان اعرف اسمك ، وثق ان دفترتي بشر عميقة ..

.. اسمي ذوقان سفل التلة ..

.. هل تمزح ؟ ..

.. بل هذا هو اسمي الحقيقي ، هل تريد ان ترى هويتي

الشخصية ؟

.. لا حاجة لذلك .. لقد صدقتك ..

.. قبل ان تكتب الاسم تذكر انه لا يشكل بالنسبة الي اية عقدة ..

.. اعدك بانني ساذكر ذلك ، والان ، هل انت مصمم على القاء

الاسئلة ؟

.. طبعاً ..

.. تفضل .. وتذكر ان مريضاً آخر ينتظر الدور بعدك ..

.. انا لم احضر اليك لاحلق ذقني .. سادف لك ما تشاء من المال

بشرط الا تقيدني بالوقت ..

.. كما تريد .. والان .. سل ما تشاء ..

.. ما هو اسم والدتك ؟

.. رمزية ..

.. منذ متى تخرجت من الكلية ؟

.. منذ ثلاثة اعوام ..

.. هل تتبول في فراشك ؟

.. كلا ..

.. لماذا بدا الفصب يظهر على وجهك ؟

.. لانك ... اوه .. عفواً .. انني لست غاضباً ، ولكنك تتخيل

ذلك ..

.. هل اتابع اسئلتني ؟

.. طبعاً .. تفضل ..

.. هل حاولت ان تقيم علاقات جنسية مع سكرتيرتك ؟

.. لا اسمح لك بهذا السؤال ؟

.. ولكنك سمحت لي بان القي ما اشاء من الاسئلة ..

.. انك تتجاوز حدودك ..

.. هل يفخر لي هذا اعترافي بانني مريض ..

.. الذي يعرف انه مريض ، عليه ان يساعد الطبيب في تشخيص

الداء ..

.. اذن .. ادع السكرتيرة ..

.. هنا .. غضب الطبيب وصاح بالشباب الواقف امامه : ولكن لماذا

تحشر السكرتيرة في الموضوع ؟ هل تعرفها قبل الآن ؟

.. لم ارها قبل الآن ابداً ..

.. اذن لماذا تريدني ان استدعيها ؟

.. لتكون وسيلة ايضاح ..

.. ماذا تقصد ؟

.. ساجعلها تجلس على هذا الكرسي ، وسارجوها ان تضع ساقي

فوق اخرى ، ثم اروح اروي لك ماساتي صادقاً ، وقد ابكي ..

.. تصور انها موجودة ، وارو لي ماسانك .. وابك ان شئت ..

.. ماساتي يا سيدي الطبيب هي هذه المسافة القليلة التي ينحسر عنها ثوب المرأة ، اية امرأة ، عن ركبتها عندما تجلس .. ان هذا البياض ينقر عيني .. يتحداني يجعلني ارتكب حماقات سخيفة ، وحادة ، ومختلفة ، فاحاول ان اجد العزاء لسدى العائرات الاجيرات ، ويزداد اتساع المسافة البيضاء احياناً ، ولكني احس بالقيء .. اريد علاقة نظيفة ، غير مأجورة ، ولا رخيصة ، اريد ان اتخلص من عقدة الركبة هذه ...

قال الطبيب بهدوء : انت بحاجة الى الحب ..

انفجر الشاب يضحك .. يقهقه .. كان يعلم ان الطبيب سيصل الى هذه النتيجة ، كم هو غبي هذا الرجل الذي يتسربل بالبياض ويضع على عينيه نظارة طبية ويكدس في غرفته الكتب الاجنبية ..

وقام الطبيب عن كرسيه كأنه يوحى للشباب بانتهاء المقابلة ، فمد هذا يده الى جيب بنطلونه واخرج ورقة بخمس وعشرين ليرة ، القاها على مكتب الطبيب وقال : انت ايضا في الدائرة الثانية . ساله الطبيب وهو يتقدم نحوه غاضباً : ماذا تقول ؟

فرد الشاب : اقول انك من القطيع المتواطيء ..

وهنا صاح الطبيب : اخرج من العيادة ..

في اليوم التالي دخل الشاب عيادة الطبيب قبل موعد حضوره ، وفوجيء بان السكرتيرة ردت عليه التحية بابتسامة عذبة ..

قال لها : ساطلب منك معروفاً ..

قالت : اطلب ...

قال : اريد ان اطلع على الملاحظة التي كتبها الطبيب بجانب اسمي في سجله ..

قالت : آسفة .. هذا من اسرار المهنة المقدسة ، ومن واجبي ان اظل امينة عليه ..

قال : ولكني اريد الاطلاع على الملاحظة من قبيل الفضول فقط ..

قالت : آسفة .. لا استطيع ان اطلعك على شيء .. ثم أنني لا اطلع عادة على السجل الخاص ..

قال : اذن .. ساطلب جميلاً آخر ليس من اسرار المهنة .. اخمشي ظاهر كفي بظفرك هذا الطويل ..

ومد اليها يده مقلوبة ، فضحكت ، وخمشت جلده بظفرها ..

في المساء .. كان الشاب وسكرتيرة الطبيب يجلسان في حنوة حائلة باحد مرايع المدينة الليلية ..

وفي نهاية السهرة ، تبين الشاب ان دائرته الثالثة ، كانت ، بسلا محيط ...

جان الكسان

دمشق

منشورات دار الاداب

تطلب في

الدار البيضاء (المغرب)

من

مكتبة دار العلم

للنشر والتوزيع

٤ شارع الملكي - الاحباس

تلفون ٦٢٢٠٩

ابعاد مسرح الحركة

بقلم ياسين النصير

- ٢ -

المادة الجدلية

« ان علة الشيء ارتباطه »

- ١ -

تحدثنا في موضوع سابق * عن الملامح الاولى لابعاد مسرح الحركة دون ان نحدد مفاهيمها النظرية والعملية .

وقبل ان نبدأ في تلك الابعاد ، دعنا نلق ضوءاً على معنى الحركة في الاشياء من خلال اقترانها بمسميات فكرية وعملية عديدة ، اذ يقال في الادب : الحركة الكلاسيكية والحركة الرومانسية والحركة الواقعية والرمزية وغيرها . ولكل من هذه المسميات فروع يطلق عليها حركة ايضا . كما يقتزن اسم الحركة بالثورات السياسية والانتفاضات المختلفة ، ويقال ايضا الحركة الصناعية والحركة الزراعية والحركة التجارية ، وكما يقال حركة العالم الثالث والحركة الاشتراكية فسي العالم . وايضا حركة الكواكب والنجوم والارض والاقمار الصناعية والى ما لا نهاية من المسميات . وفي كل ذلك نجدنا تارة تعني الاتجاه والاسلوب وطورا تعني الانتاج والمنهج ، واخر تعني النظام والفلسفة ، كما تعني القانون الطبيعي للكون ايضا .

ومن هذه الزوايا برزت الاهمية « للحركة » وظهرت تساؤلات ووجهات نظر مختلفة ، منها هل يختلف معناها عندما تكون لاحقة لمسئ ؟ ام انها لا تختلف .

.. وطبعي يتحدد مفهومنا « للحركة » بان تسبق المسمى « كالحركة الاشتراكية » وليس العكس ، والظاهر ان سبق كلمة « حركة » على كل المسميات هو الاساس في فهم جذورها . فعندما نقول « الحركة الاشتراكية » ، يعني ظهور تحركات فسي المجتمع والانسان والتاريخ تتخذ طابعا اشتراكيا في التوزيع والعمل والمشاركة . ومثل هذه المقومات ، عماد الحركة الاشتراكية .. ومثلها عندما نقول « الحركة البرجوازية » فانه يعني ظهور تحركات في المجتمع والانسان تتخذ طابعا برجوازيا في التوزيع والعمل والاستقلال ، وهذه المقومات عماد الحركة البرجوازية .

.. وكل من مقومات الاشتراكية والبرجوازية يتحدد لنا نوع الحركة التي يسير عليها المجتمع . اذ ان كلا من الاشتراكية والبرجوازية تتخذ من الواقع والانسان والتاريخ وجميع النشاطات الطبيعية مجالا لتطبيقاتها ، ولكن اختلافا جوهريا يكمن في العطاء الفكري والثوري لكل من الطبقتين ، ومثل هذا الاختلاف لا يكمن في اسم البرجوازية او في اسم الاشتراكية ، بل يكمن في نوعية « الحركة » التي تقوم عليها كل منهما . وهنا يتوسع لدينا مبدأ « الحركة » توسعا فكريا وعمليا فتشمل من بين ما تشمل الطريق والاسلوب والفكر والتاريخ والجدل واللغة والمنطق والماضي والحاضر والمستقبل والطبيعة والكون والحياة البيولوجية والاسس النفسية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية للانسان .. ومثل هذا التوسع في قياس الحركة يجعلها مختلفة فسي النتائج التي تتوصل اليها الاشتراكية والبرجوازية ، فعندما نقسول « الحركة الاشتراكية » لا يعني انها نفس « جملة الحركة البرجوازية » كما لا تعني الحركة مع الرومانسية نفس الحركة مع الواقعية . كذلك لا تشابه في العطاء حركة الكواكب وحركة الارض وحركة النجوم .

* الاداب العدد العاشر ١٩٦٨ - اتجاهات جديدة فسي المسرح العراقي الحديث .

.. لنقترب قليلا من المسرح ، فنجد معنى الدراما واحدا فسي كل الاتجاهات الفكرية والعملية ، فهي فعل وحدث . وهذا يعني ان الدراما البرجوازية والدراما الاشتراكية تشتركان في نفس التعريف ولكننا اسما واقعين مختلفين في كل من الاشتراكية والبرجوازية ، لذا كان التعريف للدراما (drama) بانها الفعل Action في اللغة اليونانية (١) وهي مشتقة من اللفظ اليوناني (دراؤ) بمعنى (اعمل) (٢) كما تدل الدراما ايضا على « الحركة او الحدث » (٣) . وتأتي كلمة « الحركة » كاحدى التفسيرات للدراما دون ان نعرف طبيعة ومفهوم هذه الحركة . فهل نقول ان « الدراما حركة » ، او نقول « الحركة الدرامية » ؟ . واذا اخذنا بالقول الاول يعني ذلك نشوء نوع من الفعل الدرامي يتخذ طابعا متحركا في المجتمع والانسان والطبيعة . واذا اخذنا القول الثاني يعني وجود نوع من التحركات ذات صبغة درامية فقط ، مميزة عن بقية التحركات الطبيعية والبيولوجية .

.. وخلاصة القول ان « الدراما حركة دياكتيكية » تمتد في جسم الاشياء لتربطها وتفسرها ، ومن ثم تسوقها للتطبيق والعمل والانتاج . كما ان كل التحركات في المجتمع والطبيعة والانسان هي دراما هذا المجتمع وهذه الطبيعة .

.. ونعود للاشتراكية والبرجوازية ، فما نعنيه بالدراما البرجوازية يختلف عما نعنيه بالدراما الاشتراكية . كما كنا قد اختلفنا في مفهومين « للحركة الاشتراكية » و« الحركة البرجوازية » . وفي الادب لا يكفي ان نقول : الدراما البرجوازية او الدراما الاشتراكية فقط . حيث ان تعريف الدراما يعني الفعل والحركة ، وفي كليهما فعل وحركة ، وعلى ضوء ذلك تكون « حركة الدراما البرجوازية » تختلف عن « حركة الدراما الاشتراكية » باختلاف كل كلمة من الجملتين عن نظيرتها في الجملة الاخرى ، والتي هي مختلفة جذريا في التطبيق والمشاركة والعمل والانسان والفكر . لذلك يتم التعريف للدراما من خلال المفهوم العام للاشتراكية والبرجوازية . وما دامت الاشتراكية تختلف عن البرجوازية فسي الجوهر والاساس والادب البرجوازي بنوعية الحركة التي تولدها .

.. ونجد « اشلي ديوكس » يعبر عن المفهوم العام للدراما بقوله « ان كل المؤلفات الدرامية التي ظهرت منذ اقدم العصور تنبض بروية الانسان وهو يتحرك » (٤) .

وطبيعة هذه الحركة المقصودة هنا طبيعة ظاهرية اكثر منها فلسفية او تاريخية ، ويمكن اطلاقها على غير الانسان لخلوها من الزمان والمكان والفكر . ولن تصبح اكثر من كونها فعل مجرد .

- (١) الدراما - تأليف اشلي ديوكس . ترجمة محرر خبري ص ١
- (٢) الدراما الاغريقية - د . ابراهيم سكر ص ٣ المكتبة الثقافية العدد ٢،٣
- (٣) المسرح المصري القديم - آتئين ديوتون . ترجمة ثروت عكاشة ص ١٦٨ .
- (٤) الدراما - اشلي ديوكس ص ١ ترجمة محمد خيرى .

قؤلنا في تعريف الشعر بانه الكلام الموزون والمقفى . فما هي هذه الحركة التي يقصدها ديوكس ؟ وما طبيعتها ، وما هي نوعية تلك المؤلفات والافكار التي صدرت عنها ؟ . وهل يمكن ان نقول عن الفكر الاشتراكي بمثل ما نقوله عن الفكر الاستعماري ؟ وهل يصح ان يكون الانسان متساوي في كلا المفهومين للحركة ؟؟ في حين نجد القريين يحددون مفهوما اقل ايجابية للدراما بقولهم « بان الدراما هي الصراع (٥) لكن ما نوع هذا الصراع وما شكله؟ وما هو الاساس المادي المطلق منه ؟ . هل يدل ان الصراع في الدراما البرجوازية هو نفسه شكلا وطريقا ونوعا ، الصراع في الدراما الاشتراكية ؟ ام ان مفهوم واسم ومدلول الصراع يتحدد بنوع المادة التي تثيره . والفكر الذي يسيره . ونعريف الدراما بانها الصراع هو تعريف شكلي ، مجرد ، مثل كل فكر ، كما انه تعريف عام وشامل ، لا يمكن جعله اساسا في فهم النص الادبي . فالصراع في الدراما الاشتراكية يختلف اساسا وفكرا وعطاء عن الصراع في الدراما البرجوازية . وليس من تشابه بين الصراعين الا حروف الكلمة . لذا ، وما دام الادب الاشتراكي يختلف عن الادب البرجوازي ، يكون عندئذ تعريف الدراما مختلفا في كل من الادبين . ونوضح هذا المفهوم في معنى الحركة نظريا واجتماعيا وادبيا .

- ٣ -

.. اما مبدأ الحركة نظريا ، فقد حدده ماركس في مقولته عن الشيوعية « .. ان ما نسميه بالشيوعية هو الحركة الفعلية التي تقضي على الحالة الراهنة . وشروط هذه الحركة تنتج من اسس موجودة في الوضع الراهن » (٦) .

والمقصود هنا بمبدأ الحركة هو التغير المستمر في المكان والزمان والفكر الذي يشكل لنا « الوضع الراهن » . فزمان الانسان « يقاس بالقرارات وبالبدعات ، وزمان الطبيعة يقاس بحركة المادة وتغيراتها » (٧) . اما مكان الانسان يقاس بالتطبيق والتحول والتغيير لزمان الانسان والطبيعة ، وفكر الانسان يقاس بصياغة القرارات وحماية الثورة والشروع بالثورة الجديدة التي لا تناقض الثورة القديمة ، لذلك ما قصده ماركس بالوضع الراهن وسياق الحركة لتغييره ، هو اعتبار كل من الانسان والاشياء في حالة نقص وتكامل في آن واحد . ما دام التفكير والتطور والعمل مستمرا فانه يعني تبدا وتغييرا وتعارضا وارتباطا وتحركا جديدا .

.. ونجد سلامة موسى يقربنا من مفهوم الحركة اجتماعيا بقوله « كل تحريك اجتماعي يحتاج الى تحريك ثقافي وليس هناك غير الاسم الزراعية التي تستطيع ان تعيش على ثقافة راکة ، لا تتحرك ولا تتباين ولا تتنوع . لان المجتمع المتحرك يحتاج الى ثقافة متحركة متباينة متنوعة . ومن هنا ضرورة الانقلاب الثقافي لاجاد انقلاب في الحضارة وهذا ما فعلته الصين واليابان » (٨) .

.. والتحرك عند سلامة موسى لا يختلف عن التحرك لدى ماركس ، كلاهما للامام ، وكلاهما ايجابي ، وحاجة المجتمع المتحرك الى ثورة هي حاجة بايولوجية تقلب مفاهيمه القديمة لتقيم اخرى على انقاضها تكون اكثر ملائمة للانسان والحضارة والتاريخ . وارتباط كل من المجتمع والانسان بنوعية واحدة من الحركة هو ما يجسد لنا القرب الزماني للانتقال الى الممكن الملائم « للوضع الراهن » .

(٥) دليل المتفرج الذكي الى المسرح ص ١٠٦ . تأليف الفريد فرج

(٦) ماركسية القرن العشرين - روجيه غارودي ترجمة نزه الحكيم ص ١٣٦ . منشورات دار الاداب .

(٧) نفس المصدر السابق ص ١٣٩

(٨) نقلا عن الاداب عدد (١٠) ١٩٦٨ بسام طيبي ص ٤٢

.. والثقافة المتعددة التي يقصدها سلامة موسى هو اختلافها في نوعية العطاء لا في القاعدة الفكرية ، هي البناء والتدريب والتحريك للواقع ، والمعنى الفلسفي لكلمة ثقافة حسب قاموس « هانز شميديت » يؤكد ان « الاصل الفيلولوجي » لكلمة الثقافة هو لاتيني من كلمة « colere » اللاتينية التي تعني التحريك ، العناية ، البناء ، التدريب .. » (٩) . وعلى اساس ذلك تكون الثقافة خاصة لمفهوم تاريخي ، وهي تجسيد للتطورات الحادثة في الانتقال الى الوضع الجديد . وكل مفهوم تاريخي جدلي « يخضع للتغيير والتبدل » .

.. ومساهمة الثقافة هنا مع الفكر الفلسفي والمادي التاريخي تجعل من ممكنات حياتنا اساسا في فهم الحيات الاخرى التي نعيش مناقضة معنا ، وطبيعة العمل والحركة هنا يختلف عن طبيعة العمل والحركة في المجتمع المثالي ، وماركس يعزل ذلك « العمل هو الفعل الخالق ولكنه لا يخلق الطبيعة ، بل يخلق الانسان وتاريخه في مواجهة الانسان مع الطبيعة . » (١٠) . في الوقت الذي تكون المثالية انعكاس في مرآة خارج قدرة الانسان كامنة في اللامري ، ومحدودة في الهدف ، وتعتبر المثالية فعل مجرد لا يقود الى خارج الطبيعة ، ولا يخلق مكوناتها الا لغرض خلق المثال للنموذج العلوي . ومن هذه الزاوية برزت اهمية الحركة التي يستند عليها ماركس وسلامة موسى .

.. ومقولة « .. الانسان وتاريخه في مواجهة الانسان مع الطبيعة » يضعنا امام مفهومين متناقضين للحركة . فتجريد الانسان من تاريخه ، او تفسير قضاياه المادية من غير التاريخ لا يخلق لنا الوضع الجديد لان الانسان يستعمل مقاسات ثقافية « راديكالية » ليفسر بها المستقبل ، وعلى هذا المفهوم تقوم فلسفة الجمال عند الشيوعيين والماركسيين كما يقول جوركي « ان علم الجمال لدى الشيوعيين هو علم اخلاق المستقبل » (١١) اذا اعتبرنا ان هذه الاخلاق هي ناتج موحد لتلك المواجهة بين الانسان وتاريخه مع الانسان والطبيعة ، لذلك يتم من خلال حركة الواقع وحركة الثقافة والتاريخ وحركة الفكر ، خلق المستقبل الجديد فان كل « وضع رهن » يحمل في داخله الحركة التي تقضي عليه .

.. اما مدى تجسيد هذا المفهوم في الاعمال الادبية فلن نعثر عليه بصورة كاملة فقد طورت الواقعية الاشتراكية جانباً منه ، كما طورت الملحمة والاسطورة جانبه الاخر .

.. وعن الحركة في الادب فقد عبر بلزاك عنها في الكوميديا الانسانية تعبيرا فرديا من خلال الشخصية المفردة لتغيير المجتمع من خلال حركتها ، ومثل هذا المفهوم هو اقرب الى الموضعية والمكانية منه الى تكوين نظرة عامة ، ودراسة الشخصية من كل جوانبها هي نفسها دراسة المجتمع من كل جوانبه ، ولكن عملية الدراسة هذه كانت تتم من خلال ما هو معروض وظاهر . وليس من خلال ما هو حديسي وكامن . « لا بد للمجتمع ان يحمل في داخله قانون حركته كما هو معروض » (١٢) . وتصوير بلزاك للواقع ، ثم من خلال معروضاته ، يعني لديه ان مفهوم الحركة التي تمخض عنها هذا الواقع هي قانون طبيعي تسيير وتعمل وتجذب وتبني . ويقول اندريه موري عن الكوميديا الانسانية بان « الرغبة المسيطرة على بلزاك هي تصوير الحقيقة بكليتها واجزائها في حركتها وقانونية هذه الحركة » (١٣) . ويقربنا مفهوم بلزاك من « الكلية » من مفهوم هيغل في « وحدة الوجود » ومن مذهب تين في « الكلي » وهما المسيطران على الجانب المثالي من الفلسفة الانسانية . وعلى ضوء

(٩) نفس المصدر السابق ص ٤٢

(١٠) ماركسية القرن العشرين - ترجمة نزه الحكيم ص ١٦٢

تأليف جارودي . منشورات دار الاداب

(١١) دراسات عربية ص ٧٥ عدد ١٢ السنة الرابعة .

(١٢) دراسات عربية ص ٧٥ عدد ١٢ السنة الرابعة .

(١٣) نفس المصدر السابق ص ٨٠

ذلك اطلق اندريه مورمر على الكوميديا الانسانية بانها الكوميديا الانسانية (١٤)، ورغم تحمس ماركس لها .. فتشعب الموضوعات بوعرض الحياة كما هي ، ودراسة الشخصيات من جميع جوانبها ، ومعرفة التناقضات الداخلية لها ، والخارجية ، اعطى بلزاك للحركة مفهوما جديدا في الادب ، هو المفهوم التاريخي ، لذلك كان تحمس ماركس لها على اساس انها تكشف دواخل النفس وتمزجها مع الوضع الاجتماعي العام ، ثم وضع قانونا اشبه بالسيطر على التغير في ذوات تلك الشخصيات ، فالانسان دائما يولد اشياءه لحاجة ما اليها . ثم نرى صراعا ينشأ بينهما ، وهذا الصراع متحرك وخالق ومن خلاله تولد عملية الارتباط والاتصال بين الخالق (الانسان) والمخلوقات (الاشياء) ، ثم تفسر لنا هذه الحركة طبيعة التناقض الكامن بينهما فالانسان يحيل هذا التناقض الى حركة في التاريخ ، والاشياء تحيل هذه التناقضات الى واقع متطور ، ومن خلالهما يفسر التاريخ وزمانه والانسان وتاريخه .. وتتم الواجهة عندئذ بين الحركتين وهما اقرب الى فهم احدهما الاخر ، فينشأ اشبه بالتوافق بين حركة الاشياء وحركة الانسان ، ويتم هذا التوافق من خلال فكر متحرك يجمعهما .

.. وعندما يتم التحويل الى واقع جديد قائم على « الوضع الراهن » فان تقاربا وتفاهما يتم بين الانسان والاشياء وذلك لقربهما الفكري ولتوجيههما البخط التاريخي للتطور ، واذا ما توافقت الحركتان استطاعتا ان تخلقا نموذجا جديدا ، ونيسط فكرتنا عن الحركة هذه بمفهوم الاشتراكية . فالانسان الاشتراكي اذا لم يكن لديه استعداد للتغيير والتبديل ، فانه سيصبح حجر عثرة في التطور ، كما ان هذه الاشياء اذا لم تحمل في داخلها قانون تطورها المتحرك تصبح هي الاخرى حجر عثرة في التطور . واي قصور من كليهما يعني قصور من الفلسفة التي تجمعهما . لذلك لا يتم خلق مكونات الحركة الجديدة ما لم يكن هناك توافق بين الانسان الاشتراكي واشيائه التي خلقها وكونها « والانسان اذ يغير الطبيعة يغير ايضا نفسه » (١٥) . ولا يتم هذا التغيير الا على اساس ايدولوجية واضحة وتطبيق عملي يؤكد صحة هذه الاسس . وادب اشتراكي موجه يفسر تلك العملية من خلال حركة الانسان والاشياء ، والتاريخ . ولنحاول توضيح مبدا هذا من خلال الدراما ككل .

٤ -

ونعود للدراما حيث الاساس في فهم مبدا « الحركة » في المسرح ، وهي وجهة مقالتنا هذه ، فالدراما البرجوازية التي نشأت في القرن الثامن عشر كانت فرنسا وانكلترا قد كونتا الكلاسيكية الحديثة (كورني وراسين) وهما قمة الدراما البرجوازية وقتئذ وهم هذه المدرسة :

- ١ - البحث عن الضحك على حساب الاخلاق .
- ٢ - فضح ووهم السخف لصالح البشاعة .
- ٣ - التساهل مع متطلبات الحياة الاجتماعية على حساب حقوق الوجدان والضمير (١٦) . ثم مكنت هذه الدراما الى القضايا الدينية والمقائدية والاهتمام بالفكر اكثر من الاهتمام بالفن .. كما تعتبر « الكوميديا الدامعة التي اسسها فولتير دراما برجوازية ايضا . ومن خلال اعطاء الهزليات ولدت « الواقعية الدراماتيكية » التي جمعت الحقيقة والحساسية والاخلاقية ، واصبح مفهوم الواقع كما عبر عنه بومارشيه « لوحة امينة عن اعمال الرجال (١٧) » واتضح فيما بعد

(١٤) نفس المصدر السابق ص ٧٥

(١٥) ماركسية القرن العشرين ص ٢٢١ . روجيه جارودي ترجمة

نزيه الحكيم منشورات دار الاداب

(١٦) فن الدراما - ميشيل ليور ص ١٤ وما بعدها . منشورات

عويدات

(١٧) نفس المصدر السابق

اتجاهها عبر من خلال الوهم بالواقع تعبيرا عن الواقع نفسه ، لاعتماد الخيال الذي ينسج بعض اكاذيب الواقع . ومن هنا تدرجت الدراما البرجوازية الى الرومانسية لتصبح دراما قائمة بذاتها . فتشأت منها الميلودراما التي مزجت بين « فن الاعماء والاوريت الغنائي » . وقد عرفها جان جاك روسو - اي الميلودراما - بانها « نوع من الدراما تتناوب فيه الموسيقى والكلام بدلا من ان يسيرا معا . وتعلن فيه الجملة الموسيقية عن الجملة المنطقية وتنتهي لها » (١٨) وهي بالاضافة الى ذلك جلبت احساس ومشاهد جميلة اعتبرت نموذجا جميلا ، فاصبحت الميلودراما منقبة عن الحقيقة وما هو طبيعي .

.. ولكن خاطفا خطف روح الميلودراما وجعلها اكثر ايجابية من اي وقت مضى . الا وهو التاريخ ، فاصبح المسرح التاريخي « هو احد الاشكال التي اتخذتها الدراما الرومانسية لتفرض نفسها تدريجيا » (١٩) . ثم اصبحت التراجيديات التاريخية احد فروعها ، بل واكثر اهمية . وكانت الرومانطيقية الانكليزية اكثر عطاء واستجابة للتاريخ من غيرها . فتراجيديات شكسبير ورأسين ذات الطابع البرجوازي والموضوع الواقعي هي المين الذي اعطى للرومانسية في القرن التاسع عشر اهمية عظيمة ، فسيطرت على جميع النشاط الثقافي والفكري . ثم اصبحت فيما بعد الاحساس في فهم الواقع الاشتراكي عند جوركي ، بمسند ان مزجت السحر والخيال والاسطورة والعادات الشعبية والتاريخ والامل ، واصبح للرومانسية هدف يفوق هدفها في جلب الاحساس والاعتماد على المشاهد العظيمة والتفتيش عن الحقيقة المعروضة وعن الطبيعي المكشوف .

.. وعند مطلع القرن العشرين سيطرت الواقعية على قطاعات كبيرة من النشاطات الفكرية ، فبرزت اهمية اخرى للتاريخ وللأسطورة ولادب الشعبي وللخيال . واستمد العلم قبل غيره مادته منها ، ثم اصبح عنصرا فعالا في تحويل الافكار المجردة الى واقع متخيل ، واصبح الخيال نفسه واقعا محتمل الحدوث ، ومن خلال هذه الحركة الواسعة الجبارة ولدت في القرن العشرين بذرة الواقعية الاشتراكية لتكسب القاسم المشترك بين الرومانسية والواقعية النقدية . ويؤكد لنا لينين اهمية الخيال في ذلك بقوله : « المعرفة ليست انعكاسا في مرآة ، بل هي فعل » معتقد ، فعل من عناصره ، اماكن التحليق بالخيال خارج الحياة ، بل اماكن تحويل المفهوم المجرد الى فكرة متخيلة ، لان في التعميم اكثر بدائية بمضا من الخيال ، ولان العكس صحيح ايضا ، فلا يقلل انكار دور الخيال حتى في اكثر العلوم صرامة » (٢٠) تعتبر هذه النقطة الاساس في فهم الواقعية الاشتراكية والمداخل الاساسي لمسرح الحركة ، والذي من عناصره ومكوناته كل الآثار الفكرية من الدراما البرجوازية الى الواقعية الاشتراكية موجودة بشكل يربط بين مقوماتها الفكرية ويحرك اجزائها لعملية جديدة .

.. فالحركة هنا فعل خلاق ، مولد ، حاصل ، ذروة .. سبب ونتيجة ، ثورة في الشكل وثورة في الفعل ، هي جوهر الوجود وتعبير عن صراع التناقضات ، وهي بالتالي التطبيق العملي لوجود الانسان (انا اتحرك ، اذن انا موجود) . فالحركة هي الوجود ... ليست ذاتية فردية ، هي مزج (انا) مع (الآخرين) بسلا وتتم من خلالهما مع (الاشياء) لتصبح للاشياء ذوات اخرى لها نفس فاعليتنا في التغيير والتحويل والارتباط .

.. وفي الادب ، حيث يصعب لم هذه المقومات في اتجاه واحد ، لذلك تدرجت في مواقف كثيرة ، وانحصرت من جهات اخرى ، ثم برزت بعض جوانبها في الملحة والواقعية والرمزية . وحيث انه من الصعوبة لها جميعا في اسم واحد يطلق عليها ، لذا كان مسرح الحركة هو اسم

(١٨) نفس المصدر السابق

١٩ - نفس المصدر السابق ص ٥٥ .

٢٠ - ماركسية القرن العشرين ص ١٦٢ روجيه غارودي - نزيه

الحكيم - منشورات دار الاداب .

معبر عن معنى الحركة الانسانية خلال مسيرة الادب تلك ، ثم تكوين وجهة نظر معينة باستطاعة المسرح والرواية ان يقوما بها في الوقت الحاضر .

وستحاول هنا معرفة الاسس التي اشتركت بها جميع المقومات ، ثم استعارتها من سابقتها لتقوم عليها نظريتها المفاخرة لها كما حدث في قيام الواقعية على الرومانسية ، والواقعية الاشتراكية على الواقعية التقدمية .

.. وبعملية حسابية بسيطة نجد ان هناك ثلاثة عوامل تشترك فيها جميع المدارس السابقة . وهذه العوامل هي الفكر والواقع والتاريخ ، وقد تغيرت بعض هذه العوامل خلال مرورها من خلال مدرسة معينة كالكلاسيكية مثلا ، فقد استخدمت القضاء والقدر واعتبرته تاريخا او بديلا لها ، كما فهم الواقع على انه الطبيعة في الطبيعية ، وانه الاشياء الجامدة التي يؤثر فيها الانسان وحده دون ان تساهم هي في بلورة أي اتجاه معين . كما تنوع الفكر واستخدمه الانسان في شتى الظروف ، وتحت شتى السميات . الفكر البرجوازي ومشتقاته ، والفكر الاشتراكي وتطبيقاته المختلفة ، ثم اتخذ كل فكر اتجاها معينا ومدرسة يرى من خلالها الواقع والتاريخ والاسطورة بشكل يختلف عما يراه الفكر الآخر وهكذا تشعبت هذه العناصر الثلاثة لتكون بمثابة الاساس المادي في فهم كل نظرية في الادب .

.. وما يهمنا هنا هو الاتجاه الاشتراكي فقط ، الذي يجمع بين الفكر والواقع والتاريخ كاسس ثابتة في تكوين وجهة نظر معينة شهدت تطبيقاتها العلمية والفكرية نجاحا باهرا ، والنقطة التي نحاول التوصل اليها من خلالها . هي التنوع الحاصل في هذا الاتجاه . فالمسرح الواقعي له مميزات تختلف عن المسرح الملحمي ، وهذان المسرحان يختلفان عن المسرح التسجيلي ، مع انهما مشتركان جميعا في الواقع والفكر والتاريخ . ومبدأ الحركة هو القاسم المشترك بين هذه المسارح جميعها مع ان جذور هذا القاسم المشترك موجودة في المسرح الكلاسيكي والطبيعي والرومانسي باعتبارها الاساس المادي والفكري .

.. فالفكر الذي نقصده هنا هو نوع النظرية التي يدن بها الكاتب ومدى التزامه بها والتطبيق عليها . فالنظرية الاشتراكية مثلا تفسر التاريخ والفلسفة والكون تفسيرا ماديا . لذلك فان جميع التناقضات والعلاقات التي تتم بين هذه الفلسفة والتاريخ والواقع والكون والانسان هي مادية في وقت واحد . ويعتبر الفكر الاشتراكي جوهر جميع هذه التحولات ، فكل قضية تطرح في المسرح الواقعي مثلا يجب ان تمتد في الماضي والحاضر والمستقبل ، ويتم هذا الامتداد من خلال تاريخ تلك القضية وعلاقتها بوجود الانسان واشيائه وتناقضاته وقضاياها وعلاقتها بالآخرين وبالتطبيقات العلمية والفلسفية فلا يجوز ان ينمو جزء من جسم هذه القضية بدون ان تحس به الاجزاء الاخرى والا اصبح ورما خبيثا يستوجب قطعه ، لذلك يعتبر الفكر الاشتراكي كل القضايا التي تطرح في المسرح يجب ان تكون مادية حتى لا تعطي الفرصة للاجزاء الاخرى بان تشهر سلاحها ضدها .

.. واما الواقع فهو المكان الذي « يضم » جميع تلك التأثيرات المتبادلة العديدة التي يمكن ان يدخل فيها الانسان بقدرته على التجربة والفهم (٢١) » . فاعطي هنا للواقع موجوداته المادية الماضية وتأثيرات الانسان الحاضرة وخلاصة فكر البشرية من جميع التجارب محاولا صب مفهوم عام وشامل وجاهز امام الانسان الاشتراكي الجديد لينظر اليه بوجهة نظر جديدة ويستعمله في مجال يختلف عن مجالات استعماله السابقة ، وهنا باستطاعته ان يستفيد من تجارب الآخرين دون ان يقول ممن هي ولن . باعتبار ان الواقع ليس مصنوعا بالعمل بل الفكر والانسان والتاريخ والفلسفة .

.. ويقرب مفهومنا هنا المسرح ، اذ تعتبر الكلاسيكية والرومانسية

٢١ - الاشتراكية والفن - سبشر فيشر ص ١٥٧ ترجمة اسمد

حليم .

والرمزية اسسا مادية ماضية وتراثا يستخدمه الانسان الجديد في عمل جديد دون ان يقلده او يحاكيه ، بل يقلبه ليصبه في مفهوم جديد يساير الفكر الذي يدن به ذلك الكاتب .

.. اما التاريخ فهو القالب الذي يفسر لنا تحول ونمو وتطور وارتباط وحركة كل من الفكر والواقع . وما دامت هذه العملية تتم في جميع مجالات الطبيعة والكون ايضا ، اصبحت عندئذ الجوهر الاساسي لكل القضايا الفكرية والفلسفية . واكثر ما يستخدم التاريخ في المسرح هو الاسطورة . باعتبارها تراثا متحركا يقيس لنا التفاعلات الجديدة من وجهة نظر قديمة وارتباط جوهري بين ما هو ماض وما هو حاضر . .. والاسطورة هنا هي المقصودة في مسرح الحركة ، ومن خلالها نستطيع ان نلمس استعاراتها في المسرح الواقعي والملحمي والتشويق الجديد لها في المسرح التسجيلي الذي احوالها الى شرائح من التاريخ يلصقها المؤلف لتتابع مشهدا معينا في المسرحية .

.. ولم تقتصر الاسطورة على المسارح الحديثة ، بل استعملها المسرح الكلاسيكي بثوب الآله والقضاء والقدر والجبرية ، كما استخدمها الرومانسي باعتبارها مثلا يعتد به من العاطفة والوجدان والخيال كما استخدمها العلم ايضا استخداما يليق بها ، ويأتي استخدام المسرح الواقعي للاسطورة كاساس مادي . ونجد اكثر المسارح استجابة مع الاسطورة هو المسرح الملحمي . وقبل ان ناتي على مدى الفاعلية التي اثرت هذه المسارح بالاسطورة او الاسطورة بالتلقي ضوءا على الاسطورة ماهي؟ وكيف يمكن استعمالها؟ وهل كل الاساطير تصلح؟ ثم هل يختلف استعمالها من فكر الى آخر ليختلف تفسيرها وعطاؤها ايضا؟ ..

.. والواقع ، ليس كل اسطورة تصلح لان تكون هدفا ننمي على هندازها مسرحنا او ندخل واقعنا ونفسه من خلالها ، بل « هناك اساطير لا نخدمنا في شيء او تؤذيها ، لانها تقود الى لا مكان ، وهناك اخرى توجهنا نحو المركز الخلاق في ذاتنا ، وتفتح لنا آفاقا دائمة الجدة ، وتساعدنا على تخطي حدودنا . اساطير « مفقطة » واخرى « مفتوحة » وهذه الاخيرة وحدها هي الاساطير الحقيقية » (٢٢) .

واسقاط بعض الاساطير من حسابنا يعني ان الموضوعات الحديثة تخرج عن المفاهيم الاسطورية القديمة ، وقد نجد الاساطير المفقطة عند الفكر الاشتراكي مفتوحة عند الفكر البرجوازي ، كما نجد بعض الاساطير المفتوحة لا تصلح كلها للمسرح . وقضية الحركة في الاسطورة هي استمرارها وبقاؤها وملامتها للفكر الحديث بحيث اذا اضيفت الى عمل ادبي لا تصبح غطاء له ، بل زيادة في حركته وارتباطه ، وبحيث لا يمكن فصلها عن بقية الموضوع بنوع من الحوار او المشاهد ، اذ تتم عملية وجودها في النص كاي قضية مطروحة حديثا . وما دام الموضوع المعالج هنا في العمل الادبي غايته الكشف عن الجوهر ، فان وجود الاسطورة فيه هي بمثابة المعين الاساس في الكشف عن ذلك الجوهر ، هي اداة مستخدمة حديثا رغم انها حدثت في الماضي « كما انها اجابة حادة ضد الموروثات الواقعية المفروضة على الانسان من مادية وروحانية » فالاسطورة كما يقول فان ديرليوف هي عودة الى الجوهر : الى الانسان الذي ينتصب والذي يعرف كيف يقول « لا » لما اعطي له كواقع » (٢٣) . اي انها سلاح بيد الكاتب ليواجه بها المفروضات الفكرية والواقعية الاخرى ، وهي بورها ايضا سلاح لاثبات مفروضات اخرى بمواجهة المفروضات السابقة . لذلك كان المفهوم المادي للاسطورة « هو توفير نموذج منطقي لحل تناقض » (٢٤) كما يقول ليفي ستروس . ويعني ذلك في القرن العشرين البحث عن جوهر التاريخ لوضعه في مجالات التطبيق العملية والعلمية الحديثة ، ايمانا بان التاريخ هو ايضا مفسر ومفسر ، قائد وجندي ، ولكن ذلك يجب ان لا يطفئ في العمل الادبي ، والاسطورة

٢٢ - ماركسية القرن العشرين ص ٢٠٩ ترجمة نزيه الحكيم ،

تأليف جارودي . منشورات دار الاداب .

٢٣ - نقلا عن ماركسية القرن العشرين ص ٢٠٩ .

٢٤ - نفس المصدر السابق .

أحدى سمات الجوهر التاريخ . ولماركس رأي جوهري في ذلك « يمكن ان يصبح التاريخ والاسطورة هنا مجالا اوسع مما ظهر . اي اننا خلال حركة الوضع تظهر الاسطورة » ولم يقل ماركس او غيره ان من خلال الاسطورة يظهر الوضع . وهنا اختلاف جوهري بين المسرح الملحمي والواقعية الاشتراكية . ففي الملحمي يستعين بالاسطورة لتفسير الوضع الراهن ، وفي الواقعية الاشتراكية تظهر الاسطورة كجزء فعال من جسم الوضع الراهن .

.. وما نستخلصه من التزاوج بين الاسطورة والتاريخ هو مبدأ الحركة الذي يجمع بينهما وتشغيلها لوحدة كاملة « فالاسطورة ليست للتاريخ وحدها ، بل هي (للتاريخ والجغرافية والاجتماع) » . هي صياغة لهم ، ولكنها صياغة اولية ، وما على الانسان الا تكلمة تلك الحركة من خلال الفكر والواقع .

.. وما اعطاه ماركس للتاريخ من اهمية في تفسير الفلسفة المادية نجد نفس الاهمية يوليها للاسطورة . وفي رأينا ان تكون كل اسطورة صالحة كما قال جارودي ، بل ان التاريخ هو الآخر لا يستوعب تلك الاساطير غير المفتوحة في عملياته التفسيرية للمادية . بل ان مثل هذه الاساطير (المفلقة) لا يجمعها بالتاريخ الا صفة الماضي فقط . وعلى ضوء ارتباط الاسطورة بالتاريخ ، والتاريخ بالاسطورة نجد ارتباطا آخر متولدا من هذا الارتباط ، هو ارتباط العلم بالاسطورة ، والاسطورة بالعلم . فالبناء التخيلي عند (ا.ج.ويلر) امدا بحقائق علمية من خلال عملية حدسية لظواهر الاشياء . واهتمام العلم بالظواهر الجزئية النسبية اعطى للاسطورة مفهوما ماديا ، اذ هي الاخرى تهتم بما يحرك هذه الظواهر الجزئية النسبية . ففي حركة النجوم والكواكب والمكننة العلمية ارتباط بالخيال والخرافات والعادات الشعبية من زوايا مختلفة . وهذا الارتباط يتم في اوليات التفكير ، لذلك كان الارتباط بين الاسطورة والعلم ارتباطا رحيميا ووجود شبه مادي بينهما رغم التباعد في الفكر الاسطوري والفكر العلمي . « لعلنا سنكتشف ذات يوم ان منطقا واحدا هو الذي يعمل في الفكر الاسطوري وفي الفكر العلمي على السواء » (٢٥) كما يقول ليفي ستروس . ولكن هذا المنطق لن نكتشفه الآن ، بل هو وجد منذ زمن قديم والتحما سوية بحيث يصعب فصل احدهما عن الآخر . وكما اننا نجعل منشأ العلوم الاولى الا من خلال الظواهر الحدسية . كذلك نجعل الوظيفة الاولى للاسطورة ، لانها تتفق مع العلم في المنشأ والمصدر . ووجود كل من العلم والاسطورة الآن هو وجود علمي في آن واحد ، ما دم يوجد « هنا تماثل في الوظيفة :

كلاهما من عالم العلل الخفي، المختلط بعالم المعلومات المحسوسة » (٢٦). والمفارقة التي بداهها الانسان بعدئذ هي عزل الاسطورة عن العلم وعن التاريخ ، باعتبار ان مفاهيم هذا الانسان هي الاخرى معزولة عن بعضها ومختلفة ، وعملية التأمل البشري هي تكوين الفكر الاشتراكي الذي اخذ على عاتقه تفسير الارتباط بين العلم والتاريخ والاسطورة والواقع اصبح لكل تلك المقومات صدى فكري وعملي يفوق ردود فعل الانسان الآلية ، بل انها مزجت الشيء مع نفسه ، الانسان مع وجوده ، الفكر مع المادة ، ولكن هذا المزج اصطدم بعقبة الفكر البرجوازي هو الآخر ، حيث فسرت البرجوازية الاسطورة على انها « الحالة الاصلية للاشياء » (٢٧) منكورة دور الفكر في الساهمة بهذه الحالة الاصلية ، والتفسير الوجودي لكتابي « اصول الدافع الجنسي والانتمى » لكون ولسون « يؤكد وجود نزعات معادية للانسان ، متخذة من الاسطورة اساسا في فهم الانسان ، وبان الجنس تفسير اساسي في الوجود ، منه ومن خلاله

يوجد الانسان ، لذلك كان هم كولن ولسون « هو تكوين عصر جديد يعادي النزعات الانسانية » (٢٨) لذلك عمد الفكر البرجوازي انطلاقا من مفهوم الاسطورة بانها « الحالة الاصلية للاشياء » الى تجريد كل النشاطات الاخرى عن العمل والى اظهار الرومانسية الجديدة بعدئذ التي اخذت على عاتقها انكار وجود مثل هذه الاشياء الخلاقة في الواقع والفكر . فاستخدم الرومانسيون الاسطورة كمنفذ لهم من الزيف العاطفي المنق ، فالتجأوا الى « اللامعقول باعتباره المعبر الاساسي عن (وجود) الانسان » كما يؤكد ذلك سبنسر فيشر . والواقع ان ما يعبر عنه كولن ولسون وادب اللامعقول هو جوهر الرومانسية الحديثة التي بدأت مفارقتها في عزل الانسان عن وجوده والفكر عن المادة والشيء عن نفسه ، وتكوين رباطات اخرى تولدت من عبث الاشياء بالانسان والقدر والمصدا والظروف ، ومن كل ذلك يمثل هذا المنطق انهيار الادب البرجوازي من داخله . فقد عمد كولن ولسون في روايته الشك الى تحمل بطل الرواية الى قضية معينة هي عصارة الوجود اليهودي ، وضغوط الفلسفة والسلطة والدين عليه ، فكان تمرده بمثابة مخرج رومانسي لازمة الوجود عنده ، بينما ادب كافكا وبريخت يصوران الواقع الاجتماعي في رواياتهما تصويرا علميا ، فقد « عمدا الى تفريب هذا الواقع ، ولما كانت الاساطير القديمة تمثل خلاصة الماضي التاريخي ، جاءت كتابتهما لتفطير جوهر الحاضر التاريخي » (٢٩) من هنا برزت الاهمية في مسرح الحركة من خلال الفكر الاشتراكي والواقع والاسطورة كاسس ثابتة في وجوده .

٥ -

ونجد التفسير المادي لهذه الاسس موجودا في مبدأ « الاغتراب » .. ومع ان « الاغتراب » يختلف لدى كل من كافكا وبريخت ، الا انهما يعتبران الوجه المضاد للرومانسية الجديدة .

.. واذا اعتبر مسرح الحركة « الاغتراب » اساسا في تكوينه ، الا انه يعزل ما بين « القرية » و « الاغتراب » . فالقرية تعني العزلة والضيق والانقطاع بالعالم ، كما تعني الفردية . والفكر البرجوازي يؤكد في خطه الرومانسي الجديد اهمية قصوى للقرية . اما الاغتراب فهو مبدأ « خارجي » يتم بين العمل والانسان ، كما يعتبره ماركس . وما دام العمل مصدرا خارجيا ، للانسان . لذلك كانت العلاقة بينهما لا تتم الا من خلال عمل مفروض عليه ، ولا يتم الاغتراب فسي النظام الاشتراكي بل يتم في النظام البرجوازي وبين العامل والعمل في ظل ذلك النظام .

.. ويعتبر ادب كولن ولسون الوجه الحقيقي « للقرية » وهو قمة الرومانسية الجديدة ، ويقول ولسون حول ذلك الاتجاه بشأن الغريب « يقف بوجه المادية العلمية التي تسود العالم المعاصر .. وفي وجهه المناطقة الوضعيين امثال (آير) و (رسل) » (٣٠) ومثل هذا الانسان الفرد لا يعطي لمسرح الحركة أية فدر على فهم العالم . لذلك ، فالتفريب الذي عناه ماركس هو ناشيء عن العمل في ظل النظام البرجوازي مع العامل في ظل نفس النظام .. واذا فهمنا ان غريب ولسون هو ما يعيش في ظل النظام البرجوازي ، فانه سيلتجئ الى الدين حتما ، باعتباره المنفذ الوحيد لديه « الغريب رجل كان سيجد لنفسه مكانا في ظل الدين لو انه كان يعيش في عصر الايمان » (٣١) ولكن الانسان الحاضر لا يعيش الا في عالم نصفه ديني ، ونصفه الآخر لا ديني . كيف اذن يمكن قياس غربته ؟ وهل يحس بنصف الوحشة ؟ وهل يناسب العقلانية والمادية العداء ؟ بينما يكون مبدأ « الاغتراب » ديكالكتيكي يسير مع فلسفة العصر ويكشف بالاشتراكية ولا يعرف لتوازن شخصية او لاهوت

٢٥ - نفس المصدر السابق ص ٢١٢ .

٢٦ - من الفعل الى التفكير تأليف هنري والون - نقلا عن

ماركسية القرن العشرين .

٢٧ - الاشتراكية والفن سبنسر فيشر ص ١٤٣ - ترجمة اسعد

حليم .

٢٨ - نفس المصدر السابق ص ١٤٤ .

٢٩ - نفس المصدر السابق ص ١٤٨ .

٣٠ - الفكر المعاصر عدد ٢٨ ص ٦٦ .

٣١ - نفس المصدر السابق .

او صدف او حظوظ ، فالغريب مرتبط بمصر أو بمبدأ فلسفي له نظرة في القيم الدينية . بينما « الاغتراب » مبدأ يقوم أساسا على نقد هذه القيم . والغريب يريد ارجاع العالم الى القرون الوسطى ، بينما الاغتراب تفتح واستفسار ونقد لكل القيم الجديدة ، حتى الاشتراكية منها .

.. وبريخت أستعمل « الاغتراب » وجعله محور المسرح الملحمي ، و اضاف اليه في العمل المسرحي ما يكمل هذا المبدأ فكانت الموسيقى عبارة عن « انها تقوم أساسا بوظيفة المصادمة والتشتيت للانطلاق العاطفي للجمهور » (٢٢) لذلك يعمد بريخت الى اظهار التفرق شكليا امام الجمهور مؤملا من وراء ذلك كله الى اعطاء الممثل دور التمثيل فقط ، فهو - أي الممثل - يعرض الشخصية ولا يتقمصها ، انه يمنح الشخصية الحياة من امكانياته الصوتية والحركية ، ولكنه يدفعها امامه عارضا اياها على الجمهور ... » (٢٣) .

.. ويأمل بريخت من وراء ذلك كله الى اظهار « الاغتراب » بين الممثل (العامل) في رأي ماركس ، والنص والموضوع (العمل) في رأي ماركس ، ولكننا ازاء عملية شكلية . ففي العمل والعامل تصادم حتمي، بينما بين الممثل والموضوع تصادم اختياري ، مجرد عرض . وهنا يكون التقاء مسرح الحركة بالمسرح الملحمي التقاء ناقصا ، بحيث لا يعطى للشكلية أساسا في دور الاغتراب ، لان في مسرح الحركة لا تكون شخصية واحدة تمثل المشاهد التركيبية . فهو يميل الى ان يكون كل مشهد له شخصياته المعينة وما يربطها هو الفكر والموضوع المتحرك الواحد .. ومهما يكن من تقارب بين المسرح الملحمي والحركي فإن « الاغتراب » في مسرح الحركة ، هو حركة بذاتها ، بينما في المسرح الملحمي صورة شكلية للحركة . وعلى ضوء ذلك يتحدد مفهوم الفكر والواقع والاسطورة في مسرح الحركة تحديدا ماديا .

.. ومن خلال ذلك نميز الفرق بين المسرح الواقعي والملحمي ، هو ان الواقعي يأخذ حالة واحدة ليعرضها ويناقشها ويبدى رأيه فيها طارحا من خلالها فلسفة الكاتب ، بينما المسرح الملحمي يعتبر كل الحالة التي عرضها المسرح الواقعي هي جزء يختصرها ليصيفها الى اجزاء اخرى تمر جميعها من خلال شخصية واحدة كما في مسرحية « الام شجاعة » حيث تشهد الحرب الدينية ولدة طويلة ومشاهد متعددة من خلال شخصية « الام شجاعة » ... واختلاف كل من الواقعي والملحمي عن مسرح الحركة هو الانفصال التام بين شخص الحوادث ان امكن والانتقال الزمني والمكاني وحتى العصر ، الفلسفي الذي هو محوره . وهنا يلتقي بالواقعية الاشتراكية التقاء كاملا .

- ٦ -

.. ويعتبر المسرح التسجيلي اضافة الى مسرح الحركة ، فهو الى جانب اهتمامه بالشرائح التاريخية ، نراه يهتم بالقضية الاساسية التي تربط هذه الشرائح ، عارضا اياها ودون ان يبدي وجهة نظر فيها كما يقول الدكتور يسري خميس في مقدمة مسرحية « ماراصاد » لبيتير فايس ، والتي تعتبر المثال الوحيد لدينا من المسرح التسجيلي « ان كاتب المسرح التسجيلي يسلخ شرائع من التاريخ ويقدمها لنا ، ولا هدف له الا عرض حقائق تاريخية معينة دون ان يبدي وجهة نظره » (٢٤) .

لكننا نجد نفس المسرحية تنادي بالحرية والثورة وهي بدورها تجسيد هي للثورة الفرنسية من خلال حياة الفيلسوف والكاتب (مارا) ومن نقيضه البرجوازي (صاد) . والمسرح التسجيلي اكثر المسارح تحديدا لالتزام الكاتب لما يطرحه من قضايا عصره ومهام الاشتراكية .

٢٤ - مقدمة مسرحية ماراصاد ترجمة دكتور يسري خميس نقلعن

٢٣ - نفس المصدر السابق ص ٦٥ .

٢٤ - مقدمة مسرحية ماراصاد ترجمة دكتور يسري خميس نقلعن

جريدة الثورة العراقية .

.. وبيتير فايس اراد ان يلم باجزاء الحياة الانسانية من خلال (ماراصاد) ثم يتأمل من وراء ذلك الكشف عن جوهر تناقضات هذه الحياة . فالانسان الثوري عند بيتير فايس « هو الانسان الذي يتحرك داخل اوسع نطاق ممكن من الحرية وخارجه في سبيل التعرف عن المعنى الحقيقي للحياة » (٢٥) ولما كان كل من المسرح الوجودي والملحمي والواقعي لا يعطي للانسان المعنى الحقيقي الكامل لقصورها على موقف معين كما في الوجودي او جزئية معينة كما في الملحمي ، او قضية كما في الواقعي ، لذلك كان التسجيلي جامعا بينها وموحدا لحرية الانسان من خلالها ومعطيا للشمولية أساسا في تسطير الاحداث التي تظهر في المسرحية وكأنها خالية من حدث مميز .

وبالحقيقة هي مجموعة احداث داخل اطار فكري وفلسفي موحد . لذلك يكون المسرح التسجيلي اقدر المسارح « على ابراز الرؤية الشاملة لكل من التاريخ والعصر ، فهو باعتماده على احداث الماضي ، وفوائع التاريخ ومحاولته تفسيرها في ضوء العصر الجديد مع التركيز على اضاءة الجوانب الاجتماعية وابراز العنصر الانساني انما يساعد انسان الحاضر على فهم الواقع ، ومحاولة اكتشاف وسائل وغايات جديدة للتغيير » (٢٦) . ولما كانت عملية التغيير هذه تتطلب تجسيدا على المسرح عند بيتير فايس الى السينما والى المسرح داخل المسرح والى الاستفادة من البانثوميم وهذا ما قرب المسرح التسجيلي من الوجهة الجديدة في السينما من امثال (آلان رينيه وانجمار برجمان وجون لوك وغيرهم) ..

.. ومسرح الحركة يستفيد من التسجيلي اختياره للشرائح التاريخية والنماذج الشخصية وتعددتها مع اختلافها في التفكير والمنهج والاسلوب ، كما يتفق معه في التزام الكاتب بالاشتراكية التي تمر من خلال تلك الاحداث مرتبطة بحركتها الديالكتيكية مع التاريخ ، ولكننا نجد المسرح التسجيلي يخفق هو الآخر في مسألة العثور على نموذج متكامل من داخل النوع الواحد ، فمثلا (مارا) يمثل الوجه الثوري ، لذلك فتش عن نقيضه (صاد) . وكلاهما يظهر الآخر ، وربطهما باحداث الثورة الفرنسية ، وحاجة الشعب الى الخبز والحذاء والقراءة . ثم ربط الاشتراكية في الوقت الحاضر بمفهوم (مارا) الثوري ، مع ان (مارا) نفسه لم يكن اشتراكيا ، بل كان ثوريا في مفهوم القرن الثامن عشر « فهو رجل اباحي النزعة ، احادي النظرة غرق في ليل الخطيئة والخطا وقضى اكثر حياته في السجن لسلوكه المنحرف وفي المصحة العقلية لشذوذه الجنسي » (٢٧). ولكنه لا يمنع كتاب المسرح التسجيلي من اختيار شخصياتهم من التاريخ . فالنازية وسوءاتها اصبحت موضوعا للمسرح التسجيلي والملحمي والامعقول . وكل من هذه المسارح يقيس الزاوية التي يبلور فلسفته من خلالها . لكنهم جميعا يشتركون في ان النازية حركة دموية وعنصرية مقينة . ونرى كل من المسرح الملحمي والتسجيلي يعتمد المواقف التركيبية في صياغة حدثه ثم يجمعها سوية، فتصبح هذه الاحداث في المسرح الملحمي ممزوجة مع اسطورة او شرائع او قضايا معينة او شخصية ، كما تصبح في المسرح التسجيلي غطاء فريدا يعايش ازمة الانسان الحاضر . ولكن المسرح الملحمي يجعل للاسطورة سيطرة كاملة في تفسير الوضع الراهن من خلالها ، بينما المسرح التسجيلي يجعل الوضع الحالي له مجال في الوضع التاريخي المروض . واستعمل يونسكو نفس الموقف في « الحزيت » باطار فردي هو قياس « العلاقات القائمة بين الفرد والمجتمع وصورها تصويرا ميتافيزيقيا بعيدا عن الواقع » (٢٨) . وما يربط هذه المسارح هو الحركة التي تثيرها النازية في الشعوب .

٢٥ - الفكر المعاصر عدد ٢٨ ص ٧٧ (الالتزام في مسرح بيتير

فايس) جلال العشري .

٢٦ - نفس المصدر السابق .

٢٧ - نفس المصدر السابق .

٢٨ - الكاتب عدد ٧٨ ص ٨٦ .

٥٠. كما نجد قضايا مهمة كالدين مثلاً يصبح موضوعاً من خلال الاسطورة ، لكنه يفسر لنا الوضع الراهن . فمن خلال مسرحية « الإنسان الطيب في ستوان » لبريخت تسيير الآلة في طريق يختلف عن الحقيقة وهم لا يعرفون ذلك . وفسر بريخت الماركسية والدين من خلال هذه المسرحية « فكما ان الآله لا نفع له ، كما ان الدين لا نفع له بالنسبة للماركسية » (٣٩) . وما نريد ان نخلص اليه ، ان كلا من المسرح التسجيلي والمسرح الملحمي يفسران الواقع من خلال احداث تاريخية اسطورية ، بينما الواقعية الاشتراكية ومسرحها المتحرك يعتبران التاريخ والاسطورة والواقع والانسان والفكر نماذج متنوعة وموجودة بشكل ما في الوضع الراهن ، والعملية تتم بصورها جميعا . ومن ثم يفسر احدهما بالآخر ، كما يفسر احدهما الآخر . فالانسان يجد نفسه وقضاياها متغلطة بالتاريخ ، والتاريخ نفسه متغلطاً بالاسطورة والواقع والمادة والفكر . وكل من هذه المقومات متغلطة بالآخرى . ومحاولة تفسير الواقع الراهن من خلال الاساطير هو جزء من حركة المقومات كلها . لذلك يكون المسرح الملحمي والتسجيلي والواقعي والوجودي مسارح اجزاء وليست مسارح كليات : هي بمجموعها تشكل لنا مسرح الحركة الذي نشده ، حيث ان هذه المسارح تعزل ذلك التغلغل لا لتدرسه بل لتعرضه : لا لتكون منه فلسفة بل لتناقض الفلسفة العامة ، فكيف يا ترى ان يحمل الجزء صفات الحركة الديالكتيكية المتولدة من صهر التاريخ والاسطورة والواقع والانسان والفكر بالوضع الراهن ؟.

- ٧ -

٥١. اما التقاء مسرح الحركة بالواقعية الاشتراكية فيتم من عدة زوايا ، منها الزاوية النظرية ، حيث انهما يؤمنان بالاشتراكية العلمية والمادية والجدلية ، وكلاهما يضع الماركسية اساساً في فهمه للامور ، ومن الزاوية العملية يضعان التاريخ والاسطورة والمادة والفكر عوامل خلاقة ومقومة لخلق الانسان الجديد .

٥٢. وفي مجال الفن نجد الواقعية الاشتراكية تمزج الماضي مع الحاضر من خلال صورة نقدية له ، ثم نحاول اسناد الانتقادات التي تحدث الآن وتبنيها من خلال الماضي باسناد مادية ، وكما يقول جوركي « ليست » الواقعية الاشتراكية فقط تقديم صورة نقدية للماضي في الحاضر ، ولكنها في المقام الاول تعضيد انتصارات الحاضر الثورية وتثبيتها « (٤٠) . فاستخدمت الواقعية الاشتراكية اساليب عديدة لهذا التعضيد فاعتمدت الفن الشعبي والاسطورة والتاريخ والرومانسية الهادفة وتامل من وراء ذلك الى خلق الانسان الذي يقف بمواجهة الطبيعة . ونلاحظ ان السمة الاساسية التي تجمع هذا الخط هي الجماعية وليست الفردية ، فلا الفكرة الواحدة ، ولا الشخصية المفردة ، ولا الحدث المفرد يستطيع ان يخلق لنا هذا التعاضد لانتصارات الحاضر او خلفها ، بل المجموع . مجموعة احداث موجهة ، ومجموعة شخصيات او شعوب ، ومجموعة افكار متفاوتة . وما نلاحظه في الفلسفة الوجودية مثلاً هو موقف الفرد ازاء مشكلات الطبيعة ، وموقف الفرد دائماً ينضوي تحت المفهوم المثالي للفضال . بينما الموقف في الواقعية الاشتراكية « موقف المجتمع ازاء الطبيعة والرواسب القديمة والاعداء الجدد » (٤١) . لذلك تعبر الواقعية الاشتراكية في ادبها عن الانسان وهو في حركته الدائبة لصد تلك العوائق . وكما يقول جوركي « ان الكاتب الاشتراكي لا يصور الانسان في حالة سكون ، بل يحاول ان يصوره في حالة حركة مستمرة خلال الصراع الدائر بين الطبقات والجماعات والافراد وداخل

٣٩ - المسرح عدد ٤٦ ص ٣١ دكتور انيس فهمي .

٤٠ - الطليعة عدد ٣ ص ١٤٨ سنة ١٩٦٨ نقلاً عن الادب والحياة

لكسيم غوركي .

٤١ - نفس المصدر السابق ص ١٤٩

الذات البشرية نفسها . تلك هي فكرة العرض الديناميكي للحياة» (٤٢) . فكيف يتم كل هذه المقومات في مسرح الواقعية الاشتراكية ؟ . فجوركي نفسه لم يعطينا في مسرحه الا نموذجاً مصغراً لهذا الوضع في مسرحيته « الحضيض » القائمة على وضع الاجراء المستقلين . وهي (اي الحضيض) النموذج الوحيد الذي يعطينا لحركة الفكر اساساً في تصادمها مع البرجوازية والاقطاعية الصناعية .

٥٣. والصياغة الفكرية لمسرح الواقعية الاشتراكية ، هو قياس حركة التناقضات الاقتصادية والسياسية والادبية ، لذلك فالكاتب الاشتراكي يجب ان يحوي على فهم اعمق للتاريخ ، وتجاوب مع الماركسية وعطاء جديد في الضموم ، ومقدرة على تفهم الوضع الراهن واستجابة للمطابقة مع تطور الاشياء نحو بناء افضل للانسان .

٥٤. ويصبح موقف الواقعية الاشتراكية القائم على هذه الحركة هو جوهرها المضاد للواقعية النقدية ، التي تنقد الواقع دون ان تبدي وجهة نظرها فيه ، او تستخلص منه مواد للمستقبل ، او طرحه من خلال فلسفة معينة يؤمل منها الانسان خيراً .

٥٥. لذلك يعتبر مسرح الحركة قائماً من خلال المسرح الملحمي والمسرح التسجيلي والواقعية الاشتراكية ، ليس كنص قائم بذاته ، بل ان هذه المسارح تنطلق من قاعدة واحدة هي قياس حركة الانسان داخل مجتمعه . ومع ان التفاوت موجود بين هذه المسارح ، فانها الوجه الحقيقي لمسرح القرن العشرين .

- ٨ -

٥٦. اما الاسانيد التي يعتمد عليها مسرح الحركة في المسارح « الكلاسيكية والرومانسية والرمزية » فهي قليلة جداً . اذ ان الزاوية التي تنظر بها الى الاثر الكلاسيكي بمفهوم القرن العشرين قد لا تجد فيها لواقع النص ، فيكون قياساً لها مثلاً بالمد الفكري العالي . وما دام النص هو ما نقيس عليه فكرتنا ، فان الواقع الذي عبر عنه هذا النص نفتقد الى ثلثيه .

٥٧. فمسرحية « اوديب » مثلاً نشعر عند قراءتها كان معظمها كتب في القرن العشرين . اما لماذا نشعر بهذا الشعور ، فذلك راجع الى موضوعها المتحرك الذي لا يعرف الفكر المعين ، او الشخصية المعينة ، او الحدث المعين . فمقدمة المسرحية اوجت الى (فرويد) بنظرته في الجنس ، مع ان غطاء هذه المقدمة الهي وقدري . والصراع الذي وجد محكوم لصالح الآلهة . ورغم ان مثل هذه الاوضاع فلة فاننا نشعر ازاء اوديب بعمل جيد ، يعيش اكثر من عصر ويتمشى مع اكثر الفلسفات . ما الذي يجعل عقدة اوديب مستمرة ؟ . هل شكلها الفني ؟ . ام مضمونها القدري ؟ ام انها استجابة لصراع بايولوجي وسيكولوجي ؟ . والواقع ليس للشكل في اوديب اثر في القرن العشرين ولا بعد قرن ، بل ان اثره الفعال هو طرحه لمفهوم جنسي حي ومتحرك . فلا زال الموضوع مستمراً ، ولا زال الانسان يشعر برغبة اوديب ، ولا زال تكوين الانسان الفلسفي والسيكولوجي معتمداً في بعض جوانبه على عقدة اوديب .

٥٨. ومسرح الحركة مجال في مثل عقدة اوديب ، هذا المجال موجود في تلك القضايا التي تتزوج من الماضي والحاضر والمستقبل ، فيها ديناميكية خلاقة وقائمة على اسس فكرية صلبة . هذه القضايا وحدها تستطيع ان تبني الانسانية الفضلى كفضيلة الاستثمار والبناء الاشتراكي وحروب التحرير ، وثورة العالم الثالث ، ومع ان هذه القضايا بعيدة عن الشخصية ومفهوم اوديب ، فانها تشترك ازاء وضع مادي يتطلب بناؤه حركة في الوضع البشري عامة .

٥٩. ولناخذ مسرحية برانديلو « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » وهي من المسرح الوهمي او كما يسميه برانديلو « الوهم هو الحقيقة » فالمسرحية لا تعني مبدأ أو شخصية او هدفاً . فهي خارجة عن المؤلف

٤٢ - نفس المصدر السابق ص ١٤٩ .

الشكلي للمسرحيات ، ومفهومها العام أنها ثورة انسانية من اجل التكوين والسيرورة الاجتماعية بعد التكوين والسيرورة البايولوجية . وهي تعني ان الانسان بعد خلقه يصطدم بعقبات عدة ، منها روح التألف والتعاون والاجتماع والسياسة والعمل والفكر : ترى من يعطي ، ومن يكون هذه الاشياء للانسان ؟ هل هو الله ؟ الدولة ؟ . الحزب ؟ . السلطة ؟ . المجتمع ؟ . الانسان نفسه ؟ . من يستطيع اذن ان يؤلف هذه العائلة ؟ . هذا هو المفهوم الديالكتيكي للمسرحية . فمن خلال الرغبة عند الشخصيات الست في التكوين والسيرورة الاجتماعية ، تتولد الحركة الثورية داخل هذه العائلة ، ومن ثم داخل المجتمع والانسانية .

.. واذا كانت اوديب « حركة » كلاسيكية فان ست شخصيات « حركة » واقعية . كذلك تكون مسرحية تشيخوف « بستان الكرز » حركة طبيعية متولدة بين طبقة النبلاء الريفيين واصحاب الحقول الذين يحلمون بالبقاء الى حين سيطرة المالك عليها . ومسرحية « سوء تفاهم » لكامو تعتمد على طاقة وحركة الاشياء «ساعتمد على طاقة الاشياء» (٤٣) . قالها جان في البداية . وما للاشياء من طاقة فسي الحركة والتكوين جعلها تسيطر على جانب مهم في الادب ، وخاصة في الرواية الجديدة ، ومع ان لهذه الاشياء قدرة على الحركة والفهم والادراك ، فان صوت الانسان لا يموت فيها نهائيا ، انه يظهر من تحت انقاضها دافعا وموجها ومتحركا .

.. وما نستخلصه من هذه المسرحيات هو ان الحاضر والمستقبل والماضي ما هي في الحقيقة الا « تقسيمات نسبية تقريبية لا تصل الى درجة الاجزاء المنفصلة المستقلة . ومعنى ذلك ان ما تثبت صحته في الماضي تثبت صحته الى الابد طالما توفرت له نفس الظروف » (٤٤) . ومن ذلك مسرحية الفرافير ليوسف ادريس والمفتاح ليوسف العائسي وسيزيف ومسرحية « اوسكوريال » لميشيل دي جيلوردو ، وهي مأساة قصيرة تحكي ايضا قصة تبادل موقعي وفكري يتم بين الملك النهار والمهرج . كلاهما يأخذ دور الآخر . وقد جسد جيلوردو الشعور الداخلي خلال عملية التبادل واعطاء صفة الحركة الدائمة لهذا الشعور ، بحيث يشعر الملك انه مهرج عندما يأخذ دور المهرج منطلقا من

٤٣ - البير كامو تأليف جيرمن جري ترجمة جبرا ابراهيم جبرا
ص ١٩٧ منشورات دار الثقافة .
٤٤ - الفكر المعاصر عدد ٥ ص ٢٢ سنة ١٩٦٨ .

التكوين الاجتماعي لدور المهرج في المجتمع . وكذلك عندما يأخذ المهرج دور الملك . ثم يظهر لنا التناقض واضحا امام كل منهما ، فالملك يحكم من داخل نظامه وكذلك يفعل المهرج . وما اراده جيلوردو من هذه المأساة القصيرة هو دور النظام والطبقة في التكوين الفردي للانسان . وهذان المنطلقان هما من يتحكما بالانسان الحديث . فالصراع القائم بين الطبقات وبين الانظمة المختلفة هو صراع متحرك . دائم . ما دام يوجد هناك استعمار توجد بالضرورة دول اشتراكية ، وما دام هناك تحرر توجد ايضا عبودية . وليس ذلك بقانون طبيعي او آلهي ، بل ان العصر الحاضر يتحرك وفق هذا المنطق ، وهو في سبيل القضاء على الانساني منه .

- ٩ -

.. كيف يبدو فكر انسان القرن العشرين في مسرح الحركة ؟ . يبدأ هذا الفكر جولته مع جاليلو جاليلي ، وتفسيره لحركة الكواكب تفسيراً ماركسياً ، كما يبدو مع دأرون ونوتون ، بمثل ما يبدأ مع البيان الشيوعي ١٨٤٨ . يبدأ مع كل ذلك متغلفاً فيها ومحاولاً تغييرها لصالح الانسان ، ثم هدفه تحريك واقعا على ضوءها . ومركبا من جزئياتها احداثا ملحمية تفسر تاريخيا . . . ومرورا بهذه الاسس يفسر على ضوءها الحركة النازية والحرب الفيتنامية والتسلط العنصري في فلسطين وجنوب افريقيا ، كما يفسر من خلالها حركة الطلاب في العالم ، وجذورها المادية وثورة جيفارا المتحركة واسسها الثورية ، كما يشعر بفخر ازاء حركة العالم الثالث وصموده بوجه الاستعمار الجديد ، منطلقا الى البناء الاشتراكي كفاية قصوى له .

.. واذا كانت كل تلك المفاهيم موضوع مدار الحركة الواعية ، الا تتطلب انقلابا في مفاهيمنا الادبية ؟ .

.. وانطلاقا من ذلك ، فالفن الذي يعيش اكثر من عصر ، ويستوعب اكثر من نظرية ، ويخدم اكثر من مجتمع ، هو فن متحرك ، وبمكسه يصبح جامدا من يسائر فكرا واحدا او نظرية معينة ، اللهم الا اذا كانت تلك النظرية او ذلك الفكر هو خلاصة الوجود الانساني كالفكر الاشتراكي مثلا . ولنا في التجربة الستالينية خير مثال على التوقع والجمود . وبمجرد ان حساب الفن لا يختلف عن حساب بقية المفومات الاجتماعية تنبته الدول الاشتراكية الى الدور الفعال للفنون بحركتها نحو الانسان بحرية اكثر .

ياسين النصير

البصرة

صدر حديثا :

الحركة الوطنية الجزائرية

تأليف

الدكتور ابو القاسم سعد الله

اشمل دراسة عن تاريخ الحركة الوطنية في الجزائر ، تلك الحركة التي انتهت بثورة الجزائر العظيمة وبقيام الجمهورية الجزائرية الديمقراطية والشعبية .

منشورات دار الآداب - بيروت

٩ ليرات لبنانية

تقارير سرية قديمة

- ١ -

في وطن الاعراس ،
وفي بلاط الخوف والنعاس ،
وحينما تلتسمك الشرائع القديمة
تراهم : كالجسد المائل فوق الماء ،
سجنك في المدينة
نهارك الدافئ كالنساء

وحينما تمسكهم ، خيمتك الريح
تراهم : كالركض ، كالهزيمة
ومرة واحدة ينهمر البلاط
هم الدراويش بلا سيف ولا
سراط ..

ودون أن تغرب أو تشدك .
النوافذ الحزينة
ترى بهم : ليلتك السراط
ليلتك الدالية القديمة
وانت من ضباب هذا الليل ،
مولع ..

صوتك هذا الدم ،
هذا النورس الشرقي ،
انت يوسف النبي ..
وحين قيل النار والمسله ،
ملاذ كربلاء ..
وانت فيها مولع ، موله
حصانها التاريخ والرمضاء
تبرا السادة ، وانحدرت ،
شربت حتى الكذب الخفي ،
عشقت فيك الضوء والصلاة

- ٢ -

في شجر البحر ترى ،
كل التواريخ ، ترى
كل الدواوين .. دما
يطفح كالخير على سجادة ،
الدنيا
هنا : كل قضاة الارض ،
سورتان
وعشبة الضوء هنا ، وماجن
تيمة الوصف

احال من ردائه الانسان ، من
ردائه النبي ،

مخاض هذا الحلم الخفي
يا فقراء الارض .. هذا زمن :
تساقط الآيات فيه توقظ المرايا
ويبدأ النعي :
بحر من الخوف هنا ، وشاهد
في وطن الاعراس

- ٣ -

في غابة الأضداد
مطفأة كل زوايا العصر
وانت في مملكة النساء ،
في مواطيء الجياد
مشتعل ..
وقودك النساء والحجارة
نداؤك الشرقي يوقظ الحضارة
ويمسح البحر عن المتون
يا سيدي ..
ذنيك هذي امرأة تخون
وانت فيها مولع
وكنت حين امتلأ العالم ،
بالأضداد

وانحدر النعي :
وصارت البلاد مضجعا
جسراً من الرماد
كنت لنا دائرة الخير ،
نفرق في الضحكة في اروقة ،
الميدان
في شجر البحر هنا ،
نلوذ بالزوايا .

- ٤ -

بين محطات الفياض تولد ،
الاشياء
وتنتهي في الضحك كل هذه ،
القصائد ..

وننتهي ..
في حلقات البيع والشراء
نضيق بين مدع وشاهد

- ٥ -

رايت عراف البلاد يوجر ،
الضغينة .
ويوقد الحفل لهذا العام
رايته مبللا بالقيب والسكينة ،
ملازما ادعية الحضور
رايته ..
يعلن عن ميلاد جثه وقور .

- ٦ -

يوم الفنا الخوف ، كانت
الوصايا
مودعة في محضر الشهود
وفي سجلات البكاء ، كانت
المرايا
تسيل كالضحك على امتعة ،
القضاة
وانت في عساكر اليهود ،
في عساكر الرعاة ..
متيم بالنار ، والطفولة
متيم بهالة البرسيم ،
والقرات .

- ٧ -

السيف طوفان ، وناري
لغة الحضور
ورايتي : دموعكم ، يا فقراء
الارض
ونحن اذ نعري من العشب
نجوع آخر النهار
نملا من قناطر العبور
جرار هذا العالم المنهار
نهتز في اروقة الحضارة
وفوق كل معبر ، نسيل
كالمرائي
وننتهي . عند مساء الخير ،
والبشارة .

عبد المحسن الزبيدي

بغداد

ماياكوفسكي.. صوت الإنسان بقلم جليل كاكالدي

« إلى الاخ الشاعر عبدالوهاب البياتي »

١

وحتى وان جرت امواجه على نهر واحد . ولذلك كان بلوك رمزيا ،
ولكنه كان نوريا واقفيا . وللغاريء نسوق مقطعا من قصيدته
« صوت من الجوقة » .

« كم نبكي أنا وأنتم

على طرق حياتنا التي تسير الرثاء

ولكن يا صدفائي ليتنا نعرف

برد الايام القادمة وقتامها »

هنا نجد اشارات عموم الرمز في العصر الانتقادي او ما يسمونه
« الواقعية السلبية » . ولكنه هو نفسه يقول ، وفي ذات القصيدة ،
فيما بعد :

« استمتعوا بحياتكم وطرقتكم

وان كانت اركد من الماء واقصر من العشب

اواه لو تعلم ما سيحدث

من برد وقتامة في مقل الايام »

انها ليست ابيقورية ، وليست مادية وضيفة . انها مادية
تميز الواقعية الروسية ، وانها ملحم من ملامح انسانيته وحيويتها .
ولذلك ابتدا يسنين ، وهو شاعر روسي كبير آخر تصويريا وانتهى
واقفيا ونوريا ، على احتفائه بطريقه الخاص . ومثل هذا يصح ايضا
على ما ياكوفسكي الذي ابتدا مستقبليا وحاول - مع احتفائه بخير ما
في هذه المستقبلية - ان يلتحم مع الثورة والمجتمع الجديد ، وكان
له ما اراد ، في الكثير كما وكيفا .

وينبغي ان نسارع فنقول ان ايلوار وادافون في فرنسا كانسا
سريالين ولكنهما انحازا الى الواقعية الاشتراكية ، وهما من مؤسسيها
في الغرب . فالاسلوب الفني ، ان ، لا ينبغي ان يكون عبق في وجه
تمثل الشاعر للحياة والالتحام بها ، وهو ابنها الجميل والثوري .
ولا ينبغي ان يطرح الامر على هذا النحو الميكانيكي . فالواقعية
الاشتراكية في البلدان الرأسمالية وفي اوروبا ، وفي سائر بلدان
العالم الان ، تفيد من انجازات كافة المدارس الفنية ، ولا تنقيد بالسلوب
واحد ولا تفرض ذلك ، أعني انها تتميز بالفن في الاساليب الفردية ،
والتنوع والخصب ، باعتبارها مدرسة تضم الذين يستلهمون روح هذا
العصر الفني ، والجبار والمفقد بحضارته ، وانجازاته ، وتكنيكه . تقول
الكاتبة السوفيتية تامارا موتيلفا (في مقالها « المنظر الثوري في الادب
والفن » المنشور في مجلة « الادب السوفيتي » بالانجليزية ، يناير
١٩٦٠) ما يلي :

« ان اسلوب الواقعية الاشتراكية الذي يتطلب معرفة تامة
بالانسان في علاقته بالمجتمع ، تمكن الاديب من تقصي ونفس دوافع
السلوك والتطور البشريين . ان الواقعية الاشتراكية تميل الى تصوير
الانسان في تطوره ، والى دراسة اضطراباته الروحية المتشعبة ،
وشديدة التعقيد غالبا ، في علاقتها بالنمو الايدولوجي للناس
واسهامهم في الحركات الاجتماعية . فان شعراء واقعيين اشتراكيين
كيوهان بيجز ، وناظم حكمت ، وبابلويرودا ، ورواين امثال :
اراجون وبويونوفا وسيكرز ، وكتابا مسرحيين كبرخت وكروتشوفسكي ،
قد اغنوا فن الادب ببعض الشواهد الغدة على تصوير الشخصية
البشرية بأساليب فنية عصرية على درجة كبيرة من الكمال . وفي
سبيل ان ترقى الواقعية الاشتراكية الى مستوى المهام الايدولوجية التي

تبتدى قصة ماياكوفسكي مع الانسان منذ البداية . فهو في
الخامسة عشرة من سنه ثوري ، ينتمي الى حزب الثوريين . ومعنى
هذا انه اختار منذ فتوته ، طريقه ، كما معناه ، من ناحية اخرى ، انه
وجد نفسه . لم يكن ماياكوفسكي مراهقا ، او رومانسيا حالما ، لكي
نعتبر انتماءه الثوري ، انذاك ، نزوة من نزوات المراهقة . فالطريق
الذي اختاره ظل فيه ولم يغيره حتى افول حياته البدنية ، منتحرا .
واكثر من ذلك هو مشهود الى عصره ، بشكل لا يدعنا نعتبر حتى ولو
من قبيل الافتراض الجدلي ان احدا قد غرر به او اوحى اليه ان يسلك
ذلك السلوك . لقد اختار طريقه منذ البداية . لقد كان ثوريا .

ولكنه كان مجددا ايضا . وهذا هو الوجه الاخر للقصيدة . فان
تكون ثوريا ، لا يعني ان تكون اعمى ، او ان تفقد البصيرة والتبصر ،
كما لا يعني من ناحية اخرى ، ان تفقد اتضاح - حتى ولو لمسى
معين - شخصيتك المميزة . لقد طالب ماياكوفسكي بالتجديد ، وكان
نفسه هو مجددا . ولم يكن التجديد - كما لم تكن الثورة عنده -
حدفا عابرا ، او هوسا صيانيا .

كلا ، فالمسألة تحدد نفسها على هذا النحو : كان ماياكوفسكي
ثوريا لانه كان مجددا ، وكان مجددا لانه كان ثوريا . ومرة اخرى
لا يطرح الموضوع هنا على نحو ميكانيكي ، وبختمية عمياء ، وانما بشكل
عضوي ، بشكل الوحدة الكاملة لشخصية ماياكوفسكي . لقد كان
التجديد في ميداني الادب والفن ، عن ماياكوفسكي هو الطريق الى
الثورة في كل شيء ، وبكلمة اخرى ، الثورة التي نصنع الجديد ،
وتفرض التجديد في كل شيء . كما كانت الثورة من ناحية اخرى ،
تعني بالنسبة اليه الطريق الذي لا مناص منه من اجل الاجهاز على القديم
ومن اجل ان يكون لكلمة « مجتمع جديد » و« انسان جديد » مدلولها
الحي ، والعضوي والحسي الواقعي .

فما علاقة ذلك بالانسان ، وبصوت الانسان ؟

ثم الا يتناقض هذا مع مستقبلية ماياكوفسكي ؟

الا يوجد تناقض داخلي ، او ما يسميه البعض ، تمزقا ، في
ذات ماياكوفسكي ؟

٢

ان مستقبلية ماياكوفسكي هي طريقه الجديد نحو الثورة الادبية
وقد كانت هذه المستقبلية عنده مطوعة مرنة ، او لنقل حية تحمل
من ذات ماياكوفسكي خصائصها المميزة الدالة ، بحيث عاشت ثورة
ماياكوفسكي وكانت وسيلة لا للثورة الادبية فحسب ، بل للثورة بمعناها
العام ، والحياتي ايضا .

لقد اشتهر الشاعر الروسي بلوك بانه رمزي ، او متأثر
بالرمزية ، لكنه من ناحية اخرى ما كان انحطاطيا بالمعنى المتداول عند
النقاد الادبيين . ان الخصائص المحلية ، والواقعية الروسية وتفاعل
روسيا مع الثقافة العالمية اوربية وشرقية ، كل هذا يجعل لروسيا
ومفكرها وفنانيها وادبائها شخصياتهم المحددة ، التي تميزهم نميزا
واضحا عن الآخرين في اوروبا وغير اوروبا ، حتى وان نفاوا خلال
شجرة واحدة ، او انتموا الى تيار ادبي واحد ومدرسة واحدة ،

تواجهها ، يتعين عليها ان تواصل النفاذ ، بشجاعة ، الى اعماق الحياة العقلية والروحية للأفراد والأمم .

ولا شك ان الكتاب التقدميين في يومنا هذا يفتنون السير في مسالك هذه الاكتشافات ، حتى ان استدعى ذلك الى تحطيم الاشكال الادبية التقليدية » .

واذن ، فان الواقعية الاشتراكية في جوهرها ليست محافظة ، كما يتهمها النقاد القريبون . وهي مفهومة بجوهرها الصحيح ، تفيد من كافة الوسائل والمدارس والانجازات ، لا على مستوى الجمع الميكانيكي ، وانما على صعيد من التفاعل العضوي ، والانطلاق من الداخل ، والتقيد بقوانين الموضوع ، واللون الادبي ، والاثر الفني المكتسب ومرة قال ناظم حكمت انه لا يتقيد في انتاجه بشكل ما ، فهو يقفي ويكتب الشعر الحر ، ويستعمل البناء الاسطوري ، ويفيد من الفولكلور ، وكل الممول عنده وعند كل فنان واقعي اشتراكي حقيقي هو الواقعية في طريقة تناول ، وهي ، بشكل عام ، تصوير الواقع في تطوره الثوري .

ان التجديد في الشكل ، وبزوغ امثال المستقبلية ، والسرالية ، والتصويرية وسواها ليس الا من طبيعة مستلزمات المضمون الجديد ، فالشكل يتبع المضمون لا على نحو ميكانيكي ، بل بشكل عضوي . ولذلك تجري اعادة نظر واسعة ضخمة اليوم في الاحكام الادبية الماضية ، ويعاد الاعتبار لكثير من الفنانين الذين نظر اليهم بعض النقاد نظرة متمحولة احادية الجانب فراوا الغاية ولم يلاحظوا اشجارها .

كانت المستقبلية عند مايكوفسكي ايمانا بالعصر وروحه ، ودعوة الى الجديد والثورة ، والمجتمع الانساني الجديد . ولذلك افترقت مستقبلية مايكوفسكي ، بشكل ملحوظ ، عن مستقبلية ماديستي في إيطاليا . فقد كان هذا الاخير يفهم المستقبلية على انها تصوير لظواهر العصر كآلة والآلة والسرعة والصنعة ، ولما لم يدعم الواقع رؤياه ، نفص يديه من الشعر والف كتابا في « فن الطبخ » . ان مايكوفسكي فهم المستقبلية باعتبارها دعوة الى المستقبل من خلال المعاصرة . ومع ان المستقبلين كانوا مخطئين في اهمالهم تراث الماضي وتقاليد الثورة الواقعية ، الا انهم بعد الثورة ، وخصوصا منهم مايكوفسكي اتجهوا بالمستقبلية اتجاها ثوريا واقعيا فكانوا في جانب الانسان بكافة المعاني والمجالات .

كان بيان المستقبلين عام ١٩١٢ ، الذي وقعه الشعراء بورليوك وكروتشنيك وكليتيوف ومايكوفسكي ينص ، في جملة ما ينص ، على ان الماضي ، فالماضي خائق . وكانوا يقولون « نحن وحدنا نمثل وجهه عصرنا » .

بل اندفع البيان الى حد القول « من سفينة عصرنا اقتذفوا بوشكين ودستوفسكي وتولستوي الخ في عرض البحر » . ووضح ان هذا يصطدم ويتناقض مع النزعة الثورية والانسانية عند مايكوفسكي . لكن هذا بالضبط كان هو البداية . وفي البداية تكون للرحلة ، وكون الفوضى ، والتضحيات . انما الممول على الطريقة والخاتمة . ان مايكوفسكي لم ينتكر لجوركي بل كان صديقه ، ولم يحتكر لنفسه تمثيل وجه العصر ، بل كان مع جوركي وكتاب روسيا بعد الثورة يمثلون العصر والثورة في جانبها الروحي والسيكولوجي والفني . . لقد اراد مايكوفسكي الجديد والتجديد دفعة واحدة ، وكان يبدو له ان الماضي يخيفه ، ولذلك شاء التحرر منه ، وفي هذا جوهر تصور المستقبلية آنذاك . فالحاضر والمستقبل عند الانسانية ، امور مترابط بشكل عضوي وحي ، وتفاعل ابدا ، ولا يمكن تخطي الماضي او الحاضر او نسيان المستقبل في نظرة كلية الجوانب ، شاملة كونية . ومع ذلك فحتى في ذلك البيان ، كان جوهر التجديد الادبي واضحا ، بالرغم من تراب الصنعة ، والصراخ الذي يتطلب مجددا في بيئة تعودت احترام وتقديس الطقوس . كان البيان يقول متابعا :

« نحن نطالب بحق الشاعر فيما يلي :

١ - ان يزيد محصول لفته بالفاظ مشتقة والفاظ من اختراعه ، اي ان يستعمل مستحدث الالفاظ .

٢ - ان يمتد اللغة المستعملة حتى الان مقنا لا يداخله تردد .

٣ - ان ينزع في استنباش تلك الاكاييل المصنوعة من فرش الانسان ومن رؤوس المشهورين ..

وكان هذا الحق في التجديد - على علاه - حقا طبيعيا ، وتعتبر المطالبة به ، ايامذاك ، شيئا من قبيل الثورة الادبية . والحق ان روسيا آنذاك كانت تتمخض بالثورة في كل شيء . ومع ان ثورة ١٩٠٥ قد فشلت فانها كانت تمرينا ثوريا ممتازا لثورة ١٩١٧ الاشتراكية . لقد كانت الثورة شيئا من المستقبل ، ولكنه يمر من خلال الحاضر . فالمعاصرة التي طالب بها مايكوفسكي وزملاؤه كانت ثورية منذ بدايتها دون ان يعني هذا غرض النظر عن غموض بعض وسائلها ، وعن هرجلتها في هذا اللون الادبي او ذاك ، وفي هذا الاثر الفني او ذاك .

يقول الكاتبان السوفيتيان « اي باجيتنوف ، وب . شرانين ، في مقال لهما عن مايكوفسكي : « ان التاريخ يجري خلافا لما ترويه الكتب المدرسية احيانا . فالمستقبلية لم تكن عند مايكوفسكي شيئا سطحي او مستعارا . وانما كانت دعوة الى هدم الحدود البالية للفن البرجوازي المنحط ، وشعارا يدعو الى تشييد فن المستقبل » وفي فقرة اخرى نسمع منهما مثل هذا القول :

« وقد شاعت حنكة التاريخ ان يشق مايكوفسكي الشاعر المستقبلي ، الطريق لمايكوفسكي الشاعر الذي كان مزما ان يصبح الممثل الحقيقي للتقاليد الكلاسيكية ، اذ ان ثورته ، في جوهرها ، لم تكن الا وسيلة طبيعية تماما في ذلك العصر لتجديد هذه التقاليد .

ولعل اراجون وهو التحول من السريالية الى الواقعية الاشتراكية ، احد خير من يفهمون روح مايكوفسكي ، وتحول مايكوفسكي الثوري ، وجوهر مستقبلية مايكوفسكي في سابق ولاحق . يقول اراجون : مهما يكن في هذا من ازعاج لعلم الايقونات ، فان مايكوفسكي لم يكن مستقبليا ، بل كان مؤسس المستقبلية الروسية . . مايكوفسكي . . يعارض الادب الذي يعكس روح الطبقات السائدة ، ولكنه لا يجد يعده في ميدان الفن ، كي يعبر عن هذه المعارضة ، سوى الافراط المنطقي ، الهدم ، افراط التطور الشعري السابق . وفي هذا الميدان ، وكما فعل فيما بعد ايلوار في تشابهه مع الكلمات التي كانت محظورة عليه لاسباب سرية . فان مايكوفسكي يصنع سلاحه بلا شك ، يصنع لهجته ، الا انه كان ما يزال ينقصه الوضوح الدلاليكي الضروري لاستعماله القبل » .

اذن حدد مايكوفسكي شخصيته الفنية الثورية ، من خلال المستقبلية ، فاهما اياها ، لا كدعوة للمعاشاة ، بل للعيش الثوري الحقيقي لروح العصر ، ولا على نحو ميكانيكي ، وانما بنسق عضوي ، وبشكل لا يدير ظهرا للانسان والحياة وكافة مطالبها .

فلماذا كان مايكوفسكي على هذا النحو بالضبط ؟

انه كان كذلك بسبب من ايمانه بالشعب ، والانسان ، والحياة . وكان كذلك لانه كان ثوريا حقيقيا لا ثوريا محترفا . فحتى قبل ثورة اكتوبر ، وحين مضى المستقبلون في رحلة طافوا بها المدن الروسية (١٩١٣ - ١٩١٤) - وكان مايكوفسكي معهم - ، حتى في ذلك الوقت كان الشاعر يلتجئ الى المين الحي الذي لا ينضب ، معين الشعب . فكان يفيد من الفولكلور الروسي الشعبي الفني ، يقتبس من الحكايا اليومية ولغة الحديث العادي ، ويطعم الشعر بالاغاني الشعبية ، فهو لم يخترع لغة جديدة تماما - دون ان يفقد علاقاته وأسسه الماضية الكامنة في ادب الديمقراطيين الثوريين كنراسوف وجير نيشيفسكي ، وفي ادب الواقعيين الكبار كجوجل وشيدرير ، الذين كانوا يؤمنون بالتفاعل الخلاق مع لغة الشعب ليس على صعيد المضمون ، وانما على صعيد تنكيكي .

وكان للحرب العالمية الاولى ان توقف في الشاعر صوته الانساني العميق فتأدى بالاخوة ، حلا مثاليا لمشاكل الانسان ، ولا بد لهذه الاخوة

من أخوية كبيرة عميقة يكون الشعراء رسلها :

« .. إلى الشوارع يا مؤمنين بالمستقبل

يا فارعي الطبول ويا أيها الشعراء » .

وحين شبت ثورة أكتوبر كان الشاعر أحد جنودها ، الطليعيين ولم يكن انضمامه إلى صف الثورة محض موضة ، أو تطفل ، وإنما كان نتيجة منطقية لتطور الشاعر ، وسائر فصول دعوته التجديدية ، كما كان تكملة لنضالاته التي كان من إحدى نتائجها أن حبس أحد عشر شهرا ، وأن قبض عليه مرارا ، فقد كان ثوريا قديما .

— ٣ —

إنما الذي يهمنا هنا هو كيف عكس مايكوفسكي صوت الإنسان الضخم العريض . وهذا الموضوع الذي قدمنا له بمقدمة فهمنا منها — أو هكذا ينبغي — جوهر مستقبلية مايكوفسكي لا تنفصل عن مستقبلية بل أن المستقبلية عنده ستستمر حتى بعد الثورة . لقد كان يريد أن يكون شاعرا متبشرا — لا واصفا ، شاعرا طليعا — يسبق الزمن ولا يتخرج وراءه . يقول الشاعر ، مبعرا عن تواضعه ، وتقديسه فن الشعر مرتبطا ومتصادبا مع الحياة ومع الإنسان والثورة :

« أنا لا أملك فلسا »

لقد جعلتني أشعاري صغر اليدين

هي لم تؤث لي مسكنا

من خشب الابنوس

وما خلا فميضا دائم الجودة والنظافة

أقول باخلاص :

لست في حاجة إلى شيء » .

ولعل في هذا بعض سر مأساة مايكوفسكي . فقد كان سابقا لمصره ، وقد كان ، وهو في فترة عبادة الفرد ، يقاسي الكثير من العنت ، بل يسمع التشييعات والافتراءات تصدحه . وكان ثمة الكثير من الحاسدين والناقدين كانت الثورة في سنيها الأولى ، وكان رصيد المصوبات والمصائب والمتاعب ضخما ، وكان لا بد لثوري حقيقي ، وشاعر ثوري ، كما مايكوفسكي ، أن يتحمل الكثير . وكان ثمة أناس بلا ضمير ، ورغم قلة عددهم ، أه أنهم كانوا يجرحون الشاعر وينالون من سمعته . وحين كتب سرجي سينين ، بدمه ، ساعة انتحاره ، في لينينغراد في ١٩٢٥ ، يقول :

« في هذه الحياة ليس جديدا أن يموت الإنسان

ولكن بالتأكيد ليس أكثر جدة من أن يحيا » .

كان مايكوفسكي على موعد معه — وقد أنهى مايكوفسكي فيما بعد حياته على ذات النحو — ، حين كتب قصيدة إلى يسينين ، يقول فيها :

« في هذه الحياة ليس صدماء أن يموت الإنسان

ولكن صنع الحياة أصعب بكثير » .

وكان مايكوفسكي مدعوا لا إلى بناء حياته الذاتية والاستمرار فيها على صعيد عضوي ، وفكري ، وأدبي بل إلى المشاركة في بناء حياة المجتمع السوفييتي الجديد ، الذي تألفت عليه كل قوى الشر في شرق وغرب ، فكانت قوى التدخل تمتد من تشرشل والقوزاق المقرر بهم حتى اليابانيين ثم كانت مصاعب البناء الاشتراكي ، وهي مصاعب تهد حيل أكثر العاطفيين والضعفاء . لكن مايكوفسكي لم يكن رفيق سفر ، بل كان ثوريا حقيقيا ، كان في جانب الإنسان بكليته .

فكان مايكوفسكي يحارب مخلفات الماضي ورواسب الإيديولوجية المعادية ، الشعرية ، وهي جبهة التجديد في المحتوى والشكل ، وكان يحارب القبح أنى تمثل وبأي شكل تشكل ، وكان يحارب العقائديين الجامدين والبيروقراطية والتقديس وعبادة الشخصية ، وكان يحارب الضعف والانزعال والخور أمام المصاعب ، وكان يحارب نفسه هي ذاتها التي كانت تسمعه نداءات الانتحار . وباختصار ، كان يحارب أعداء الإنسان في ذاته ، وفي مجتمعه ، وفي وطنه ، وفي العالم بأسره . وتلك مهمة ضخمة حقا ، لم يكن يستطيع مايكوفسكي الاستمرار في أدائها زمنا طويلا . فكان انتحاره ، ولكن بعد أن خلف صفحات

مخيدة من الشعر الإنساني الواقعي الخصب الذي تتمجد به البشرية جميعا .

كان مايكوفسكي منذ البداية يحارب القبح والنداءة والتفاهة فكان عدوا لأمثال سيفريانين ، الذي انتخبوه ملكا على الشعراء عام ١٩١٤ فقال مايكوفسكي ، مصوتا صوت الإنسان ضد اللانسانية :

« في أيامنا هذه ، ينبغي

للمرء أن يرفع عصاه

ويهوي بها على جمجمة العالم »

وفي قصيدته « من هذا » كان يقول ، مصورا عذاباته ومعاناته :

« لقد حرمت أربع مرات

واستعدت شبابي أربع مرات

قبل أن أشرف على القبر »

لقد كان الشاعر يحيا بعمق ، ولكنه كان يدفع ضريبة الحياة من أعصابه ، ودمه وعمره . فلم يكن ذلك سهلا . وكان صعبا بصفة خاصة في العهد الثوري حين كان « لصوص الأدب » كما كان يسميهم مايكوفسكي ، والذين هبوا من كل مكان ، يحاربون الأدباء الثوريين الحقيقيين بكافة الوسائل ، حتى بالفريات والتشييعات الدنيئة ، التي ما كانت تتورع بالولوغ بالعرض ، والقذف الشخصي . وكان ذلك مؤلما لأن هؤلاء كانوا يترجون بزي ثوريين ، وزي بروتستانتين ، وهم يعيشون عن ذلك تماما .

كان الشاعر يطالب بمزيد من الدم ، ومزيد من العزم ليكافح كل هذا . وكان يلح على أن مهمة الشاعر الثوري ليست سهلة ، بل هي صعبة ، لأنها تقتضيه ، هو نفسه ، أن يكون ثوريا حقيقيا ، وأن يمتلك قلبه بالدم ، وما كان ذلك سهلا . لقد كان يقول :

« ضع في قلبي دما

ملء عروقي »

وكان يحب الأرض التي عاش فيها ، كان لوطنه بكله ، وكل وجوده :

« أحب هذه الأرض .

يمكن أن ينسى الإنسان

أين ومتى

امتلا بطنه

واكتنز لحم ذقنه

ولكن الأرض

التي عرف الإنسان فيها

معنى الجوع

لا يمكن

أن تنسى أبدا » .

كان مع الإنسان ، مع الأرض التي عرف فيها جوع الإنسان . ولم يكن يوافق . فقد كان هو نفسه قد عاش ضنكة ، قاسية قبل الثورة . وحتى بعد الثورة لم يكن ملتجئا في صفوف الناس البسطاء ، وعلى كل صعيد .

وقد وضع كتبا للأطفال ، وكان يحبهم حبا جما . وكان يفهم الحب على أنه طريق للعافية الروحية والنفسية . ولذلك لم ينتكر للحب بعد الثورة . وكان يلح دائما على أن للشاعر قلبه ، وشخصيته ، وأن الحياة ليست سياسة فحسب ، فكان يقول :

« وجسدك

سأحبه وأحنو عليه

كما يحنو جندي شوتهه الحرب

لأنفع فيه ..

لا يمت لأحد

على ساقه الوحيدة الباقية »

لكنه في ذات الوقت كان يدعو الفلاحين — في شعر دعائي طبقى — أن يتفهموا لماذا ارتفعت أجور المواصلات ، ولم يكن في ذلك قد ضحى بنفسه ، وبرسالته كشاعر ، بل بالعكس أغناها ، متمطاطرها ،

في الرد على اللجبة

- ١ -

العصافير على سور الحرم عشت .
وأبت أن ترحلا
والنقوش الحمر في صدر العلم
منذ أن كنت ربيعا مهمل
علمتني : كيف تقبيل القمم ! .

شجر الحور بكى حين رأي
كنت قد للممت أشياء وأعددت الحقائق
وتركت الدار تنعي من بناها
ورأيت الحزن في وجه الخرائب
يلعب الديك عليها
ويصيح الشجر الملتف في الليل القليل
يسأل الاطلال عن آثار جدي
تحتها كل شهادات الثبوت
نقشوها

في صخور غمرتها الريح في صلب الترائب

وتقولون بأن الرمز في وادٍ بعيد
وأنا أحفر حتى
يولد النقش وجدي من جديد

- ٢ -

ليتني عود ذره

في مروج الذهب الأحمر انمو
وأغني أغنيات هازئات للثعالب
ليتني قصر قديم من قصور الخلفاء
عشت فيه العناكب

ورثته الشعراء .

ليتني كنت نقوشا
في قرى « دورا » وفي « تربة لوط »
أو جدارا فارغ الطول يصلي للسقوط
ليتني بئر سبيل
ليتني حارس أعناب مع الصيف أغني
قرب أحراش « الخليل »
ليتني كنت بحيره
من بحيرات « الجليل »
ليتني - يا شاعري - عصفور حب ،
مغمض الجفنين حالم
فوق جدران الكنيسة
ليتني صفصافة مائلة النهدين
عند المسجد الأقصى أنادي الفقراء
يستظلون بظلي
يشعلون النار في وجه السماء ليتني ...

- ٣ -

عند باب القدس ماتت جدتي
وهي تحكي لشجيرات العنب
عن زمان سوف يأتي
وعلى خديه شامات الفضب .
بعدها ذات صباح ستمرون على
كل قبور الراحلين
تقطفون الزنبق البري والنعمان مصبوغ الشفاه
وتصلون صلاة الأنبياء
وتفنون أغاني الشهداء
وأناشيد وشعرا لم تقله الشعراء .

القاهرة م . عز الدين المناصرة
* هذه القصيدة عبارة عن مقطع من قصيدة طويلة بعنوان
« الخروج من البحر الميت » .

هذا هو الشعراء

الى قيثاراتكم

أيها الأصدقاء الشعراء !

ولكن أفهموا أخيرا

أني ذو وجه واحد

وأن هذا وجه

لا دوارة هواء !

ان غنائية الذات والموضوع ، ووجدتهما عند مايكوفسكي ، بشكل
عضوي خلّاق ، وموهبته الخارقة التي كان يعقدها بكل حي وكل
جديد .. كل هذا هو الذي جعل لطريقه ان يكون صوتا انسانيا
عريضا ، وهو الذي دفع الناقد السوفييتي لونا جارسكي ان يقول :
« مايكوفسكي شاعر المستقبل الذي نشيده الان وفي سبيله
تناضل .. في كل مرة تسوقني الصدفة الى فتح كتاب من كتبه ،
أحس الحياة تنطلق وتفمرني بامواجه الزاخرة » .

أجل ، لقد كان لونا جارسكي على حق ، فيما قاله عن مايكوفسكي ،
فقد كان هذا صوتا عريضا لا حيا للانسان والحياة ، ومشالا يمكن
ان يحتذى ، في اكثر من موضوع ومناسبة .

جيل كمال الدين

موسكو

ومدركا اين يكمن الجوهر ، في الطرف المعين ، وفي اللحظة المعينة
مثلا (قصائده : « لاصلاح وسائل النقل » و « المواصلات افسدها التدخل
الاجنبي » ، و « لا بد من رفع أجور المواصلات » الخ ..)
كان ما ياكوفسكي صوتا عريضا للانسان ، ولذلك كان عليه ان
ينقل رسالة ، ورسالة الفنان الانسان . وقد حاول مايكوفسكي ذلك ،
دون ان نسكبه خمره النصر بعد الثورة . فمع انه بدأ مستقبله بنبيذ
الماضي الى ان عاد ناضجا في عام ١٩٢٧ ، يقول :

« كلا ، ليست الثورة انقطاعا عن التقاليد ، فالثورة لم تلغ
شيئا من انتصاراتها » .

كان اذن قد فهم بعض سر الحياة ، وهو ارتباط وتفاعل الماضي
والحاضر والمستقبل ، وانطلاق كل ذلك في خدمة الانسان ، ولاجل الانسان .
ولاجل هذا الانسان ذاته ، ولاجل الفنان الانسان ، جنديا لفضية
الثورة وقضية الاشتراكية وقضية الانسان عامة ، كان يقول مايكوفسكي :

« متى سيفهمون

ان الشعر عمل ، هو أيضا

انه بحاجة الى مكان

والى زمان !

« تطلعوا الى المعركة »

الخائن

قصة بقلم نديم خصفة

البارحة كبسوا المقمرة . والان يرجعهم الاولاد بالحجارة . اقل شيء يسناهم الشرطي : الرجم .
فل « نوري » اصابعه عن قضبان النافذة ، والتفت يتأمل الحجرة ، ثم زفر وجلس على المقعد . وقبل ان يشعل السيكارة فتح الباب ، ودخل رجل معه محفظة سوداء .

بقيت السيكارة لاصقة بين شفثيه ، ويده في جيبه تبحث عن القداحة ، ولم يجدها . . افرغوا جيوبه قبل ان يدخل .
وقف الرجل هادئاً . واول شيء فعله : نزع نظارته عن عينيه ، وطواها . ثم وضعها في جيبه . مشى خطوتين ، فافسح له نوري مكانا على المقعد . فجلس وحط المحفظة على ركبتيه .
اخرج من جيبه قداحة فاشعل سيكارة ، ثم رأى نوري فاعتذر ، واشعل له سيكارتته . قال نوري :

– الاولاد يرجعون الشرطة .

فهمس الرجل :

– مظاهره .

وكان صوته خشناً ، لا يلائم وجهه اللطيف . وسأله نوري :

– وقفوك لانك منهم ؟

– لا . . لست منهم .

– وانا ايضا . . لست منهم . وقفوني ظلما وعدوانا .

وتهمل يرى اثر كلمته على الرجل . . ثم اضاف :

– كنا سهرانين . شلة شباب نلعب الورق ومعنا بنات .

كبسوا البيت ووقفوني .

– وحيدك ؟

– حظي ملعون . كنت اتفرج على اللعب ، واشرب من وقت لآخر .

اصحابي ضربوا الرصاص وهربوا مع البنات . انسا رأسي خفيف لا يحتمل الشراب . . سكرت من ثاني او ثالث كأس . حظي ملعون .

فواساه الرجل بصوته الخشن :

– المسالة بسيطة . اذا لم يثبت عليك ضرب الرصاص . . جنحة بسيطة .

نظر الى المحفظة على ركبتيه :

– انت محام ؟

– تلبث الرجل قبل ان يجيب :

– اشتغل في النقابة .

– ووقفوك لانك من النقابة ؟!

سحب الرجل من سيكارتته وامال رأسه ، ونفخ الدخان الى اعلى .

وسحرت حركته نوري ، فزم ان يفعل مثله بعد قليل . وبدا على الرجل انه يقالب رغبته في الحديث . فاستدرجه نوري :

– وقفوك ظلما . مثلي تماما !!

– ما وقفوني . . انا جئت من نفسي .

– سلمت نفسك للشرطة ؟! لو كنت بذلك . . .

وعض على اضراسه فانقطعت الجملة في فمه . وتذكر انهم ما

افرغوا جيوب الرجل قبل ان يصفوه الى الداخل . بل . . هم لم يصفوه ولا دفعوه . دخل برفق واغلق وراءه الباب . وهذه المحفظة

وتلك النظارة . وقميصه الابيض !! اولاد الحرام . . دسوا هذا ليستدرجني ؟؟ وقبض على المقعد براحتيه ، يقاوم رغبة شديدة تدفعه

لان ينهض ، فيلعن دينه بضربتين .

ضاعت عيناه من القهر ، وتربص ان يفعل الرجل شيئاً ، ان يضحك هائلاً . ان يهرب . ان يسحب من جيبه مسدسا ويتراجع الى الوراء ، ويده تتلمس مقبض الباب . . لكن الرجل بقي جالسا يدخن . ثم قال بعد صمت :

– الشرطة وقفوا بعض رفاقنا . والاعضاء شكوا في . ظنوا اني وشيت بهم . اطلقوا علي الرصاص البارحة ، واخطاوني .

وسأل نوري بحذر :

– اطلقوا عليك الرصاص ؟

– لم يتركوا لي فرصة لاعرف الخائن . .

وبصوت أهدأ سأله :

– تشتغل بالسياسة ؟

وكان الرجل يحدث نفسه ، فلم يهتم بسؤاله :

– . . الذي وشى بهم يريد ان يقتلني ، لبقى بريئا بهدي .

– وما عرفته ؟

نهض وهو يقول بصوت مرتجف ، انفصل عنه كأنه طلاء يتقشر عن حائط :

– قلت لك : ما تركوا لسي الفرصة . . البارحة اطلقوا عليّ

الرصاص .

فهم نوري . فارخى يديه عن المقعد ، وفكر :

الجبان !! يخاف ان يمسي وحده في الطريق . التجأ الى الشرطة ليحموه .

وسأله بصوت متعانف :

– ستبقى في المخفر دائما ؟

– لا . . سأختفي مدة حتى اتفاهم معهم . عندي اصحاب سأختفي عندهم .

جلس وفتح المحفظة ، فاخرج منها اوراقا . ثم وضع نظارته وجعل يقرأ ويؤشر بقلم رصاص . وقف نوري ينظر من النافذة . قال دون ان يلتفت :

– الاولاد يرجعون الشرطة .

ولم يجبه الرجل . كان يقرأ ويؤشر بقلم رصاص .

تأمل قمة رأسه :

شعره التوى الى جانب واحد . وجمد عليه معجون ابيض . . بل شعرات بيض اندست في شعره الاسود .

ورأى انه اقوى منه . يأسره بنظراته . تنظر عيناه قمة رأسه ، وطرف اذنيه ، وعنقه التحيل المائل الى امام . واحس بعطف عليه :

ضعيف ، مشغول بهومومه . ماذا يكتب ؟ لو كنت اعرف الكتابة لتحكمت فيه اكثر . لكن ما الفائدة من القراءة والكتابة ؟ هذا رجل قرأ

كثيرا وهو الآن يكتب . ثم . . جرى السى المخفر كالفار ، يخشى ان يطلقوا عليه الرصاص . بعد قليل سيخرج يرافقه شرطي سمين ، الى بيت اصحابه . وربما صافحه قبل ان يفلق وراءه الباب .

هذا زائر وانا سجين . بل ما يزال امامي طريق ملعون . . الى السجن . سيكون ذلك كالمات السابقة :

صفعات من يد الرقيب الفليضة ، اثناء التحقيق . من السجن الى المحكمة في سيارة مغلقة . انتظار في المحكمة حتى يأتي القاضي .

تأجيل المحاكمة . من المحكمة الى السجن في سيارة مغلقة . أمي تزور السجن وتصرخ من وراء الشبك : الله يقضب عليك يا نوري .. وتبكي . المحكمة . الشهود . محام رخيص الاجر ، يخسر الدعوى . ثم .. النوم اثني عشر شهرا على فرد جنب . انا الذي اعرف اصول عشرة الشباب ، انا في السجن . وهذا .. هذا الفار ، يخرج في حماية شرطي !! انظر اليه منكبا على أوراقه ، اذناه الى امام ، ونظاراته على ارنبة انفه !! .. انه فار .

ماذا يخسرون لو تركوني !! الشباب - لا شك ، بدلوا مكان لعبهم . اظنهم اجتمعوا اليوم عند « ام انطون » . قلت لهم عندما انطون آمن فما صدقوا ، حتى كبستنا الشرطة . هم اليوم عندها . سيدكروني بالخير . سيشربون فسي صحتي . لكن سينسون .. سينسون نوري ، عند اول دور من اللعب .. العكايرت !!

... لو تركوني !! ساخل على الشباب واصرخ فيهم . لا .. لن اصرخ . الاحسن ان ازيل عليهم الباب . واخشن صوتي : « افتحوا الباب ، وليكم .. الشرطة ! » . ستبكي ام انطون : « ضعنا هذه المرة » وتهرب البنات . ويقف الشباب في زوايا البيت ، ويبد كل واحد مستدس . مزحة خطيرة . واطرهم مدة ، يرجفون مثل الارانب .. وادخل بعدها . مقلب !! لن يتركوني . اعرفهم .. مثل الكلاب اذا عضوا على عظم . ماذا في ذلك ؟

يعني .. شباب يلعبون ومعهم بنات من جيلهم . سكروا وضربوا الرصاص . اطبقت السماء على الارض !! ماذا يريدون ان نفعل ؟

هل نجلس ساعات ، ايدنا على ركبنا ، وعلى انوفنا نظارة ، نقلب الاوراق . حتى نموت من السام ؟! خذ . هذه هي النتيجة : فار خائف ، يركض من مخفر الى مخفر يطلب الحماية .. تفه ! كان الرجل قد جمع الاوراق في المحفظة ، وجلس محني الظهر ، يده على ركبتيه ، ورأسه تدلى الى امام ، وجفناه انسجبا فوق عينيه . مرهق يغالب الناس .

مشى نوري الى الباب فانصت ، ثم عاد بخطوات القطة ، الى مكانه فوق المقعد . اغفى الرجل . وقبل ان يرفع رأسه ، ضربه على عنقه بقبضة يده . واعاد ضربته مرات . فانكب على وجهه ، ولم يلفظ حرفا .

حدث في دهشا ، ثم حمله فالحاه على المقعد ، ونزع عنه القميص الابيض . فلبسه وعقد ربطة العنق فوقه . ولبس السترة ، وامسك بيده المحفظة . وتامل نفسه قليلا .. هذاؤه مهتريء . فابدله بحذاء الرجل . كان ضيقا فلن ، ولم يشد الشريط الى نهايته . اوسد الرجل على المقعد ، وادار وجهه الى الحائط . ورمى سترته عليه ، ودرس الحذاء في قدميه .. وجلس ينتظر .

كان خائفا : لكن سنة سجن ليست قليلة . ولو عرفوه ؟ ليكن .. الذي ينام سنة ، ينام سنة واربعة اشهر . انتظر .

اذا جاعوا فكيف اخرج ؟ ساخرج بخطوات واثقة مثله . لكن .. هل خطواته واثقة ؟ هذا الاهمال اللعين !! اسم لا اهتم بمراقبة الناس ؟ وما ادراني كيف يمشي ؟! لم اره يمشي . اندس هكذا كالفار . لا بأس .. الملابس تكفي .

واحس نفسه غريبا في هذه الثياب . وداخله ضيق كمن يلبس ثياب ميت . وسال من ابطيه ماء . ونشق رائحة السترة ، رائحة رجل آخر . رائحة منحازة الى الغريب .

دس يديه في جيبه .. فثبات من التبغ وزغب قماش ، ومتديسل مطوي ، لم يجرؤ على فتحه . سيكون لاصفا ولن يقاوم الفتيان . فاغمض عينيه وقرض اضراسه . وشعر لاول مرة بثقل الزمن .

الرجل معه ساعة ؟ حتما معه ساعة .

الآن .. عليه ان يذهب مرة أخرى ، الى الرجل ويلمس جسده ، وفكر ان يترك الساعة . وهون من شأنها ، ثم وجدها هامة - فكل الاكابر ، رجال السياسة .. معهم ساعات . انقتل بقوة اليه ، وفك الساعة من معصمه . وتجرا .. فلمس نبضه . هل قتلته ؟

غلب قرفه ، وتانى في لمس المعصم : نبض ضعيف ، فزفر هائلا ، وقد رد اليه بعض نشاطه .

وقف امام الباب بقميص ابيض ، وربطة عنق مشدودة ، يده - التي على معصمه ساعة - تمسك المحفظة . وقدماه داخسل حذاء ، حبس الدم في اصابعه .

سمع خطوات .. فوضع النظارة على عينيه : ابتعد عنه الجدار وحاصرته دوائر الزجاج . وقبل ان يرفعها .. فتح الباب ، وأشار له شرطي برأسه ، فخرج .

امام الدرج ، يتحادث الشرطي مع شاب في ثياب مدنية ، لكن ربطة عنقه لونها كاكبي . فادرك نوري انه شرطي آخر . ودنا منه الشاب وساله ان يرافقه الى السيارة .. سيارة جيب ، غطاؤها قماش خاكي : هذا اللون خائن ، لا يمكن ان يوثق به . يجب ان تصير ، مع ذلك . سيسالك الآن عن بيت اصحابك .

وهيا نوري في ذهنه الجواب . سيختار شارع « القصور » شارع يتصلب الشرطي احتراما حين يسمعه : القصور ! وهو قريب من العارات المتعرجة . حتى لو انتبه اليه ، فلن يدركه بسيارته القبيحة ذات الفطاء الخاكي .

لم يسأله الشاب عن شيء . وظل يسوق بسرعة متأنية ، وهو يراقب الشارع . وحين تخلص من زحمة السير ، غير الى السرعة الرابعة . وانطلقت السيارة في شارع بيروت العريض .

اراد ان يقترح عليه شارع القصور ، لكن خشي ان يبدأ الحديث . فآثر ان يسكت ، وتلوى بالنظر الى ضفة النهر . ولمح اولادا يصيدون . الماء قليل . فماذا يصيدون ؟ ربما .. الضفادع .

الآن وصلوا الى الضاحية . مداحن معمل الاسمنت تنفث فسي السماء غيوما كثيفة ، لها رائحة الكبريت المحترق . وبحث عن كلمة يبدأ بها ، فقال :

- الرائحة .. افسدت الهواء .

لم يقل الشاب شيئا ، واوما برأسه : نعم . وابتلع نوري بقية الحديث . من الصباح لم ياكل شيئا ، وهو يدخن سيكارة فوق سيكارة . امسك علبة الدخان ، وفكر :

هل اعرض عليه سيكارة ؟

لن اعرض عليه . لن اهتم به .. احسن .

اشعلها وسحب نفسا ، وامال رأسه ، ونفخ الدخان الى اعلى .. كما رأى الرجل يفعل . وارتاح لحركته هذه ، فاخرج النظارة وحطها على عينيه . وصبر على زوغان بصره .. يجب ان يصبر .

تركت السيارة الطريق المبد ، وانحرفت الى درب ترابي . وضع الشاب نظارة شمس وقارب حاجبيه . واهتزت النواويس تحت نوري ، فاستمسك بالمقعد وسال :

- أين نحن ؟

وانعطفت السيارة دون ان تخفف من سرعتها ، فانارت غبارا ونشرت حصى . ثم دخلت بستانا زرعت فيه اشجار حور ، على مجرى الماء . ووقفت امام باب خشبي كبير . نزل الشاب قبله ، وأشار بيده :

- من هنا !

مشيا على ممر رصف بالحصى ، وأطل رأسان مسن النافذة . وتريث الشاب قليلا . ثم فتح الباب .. فقال له :

- ادخل !

وقف نوري وسط الغرفة لا يدري ما يفعل بيديه . فمسح كفه بصدرة ، ونقل المحفظة الى اليد الاخرى . واحس بأصابه تحترق داخل

حذاءه . ووجد صموبة في الوقوف ، فجلس على كرسي دون ان يدعوه احد . رأى الشاب يحدث الرجلين ، ثم صافحهما . وريت احدهما على كتفه ، وهو يرفقه الى الباب .
قال له الاول : - تيمان ؟
- منذ الصباح وانا واقف . ارجو الا تتأخر هنا . اريد ان ارجع للبيت ، لاغير الحذاء .

وضحك الآخر : - مستعجل ؟.. لن تتأخر طبعاً .
ولم تعجب نوري ضحكه . كانت صفراوية تتم عن الكراهية . فشمله احساس بالوحشة . ولم يجد نفسه بين اصدقاء : ربما كان واهما . ونزع النظارة . لكن وجه الرجل لم تفارقه تلك اللامع المكتنبة كانه يشكو مقصدا .
وفقا صامتين . ورن جرس في مكان ما من الغرفة .
دهش نوري . فالحجرة بالنسبة الاثاث ، ولم يتوقع ان يكون فيها هاتف . وانصت الاول مدة ، ثم قال :
- نعم . سيدي !

وحط السماعة . جاء اليه فثنى ذراعه وراءه ، وفتشه بيد سريعة ، ثم دفعه الى كرسيه . وقرب الآخر طاولة ، حتى لاصق طرفها صدر نوري . وجذبها كرسيين ، وجلسا قبالته . وفكر :
هكذا اذن !!

قال الاول ، وامسك دفترًا وقلما :
- الان .. ستعطينا أسماء الذين تعاونوا معك جميعاً ..
لا تحاول ان تنسى احداً !
ورأى نوري يتلصقاً فاضاف :

- .. ولا تستعمل ذكائك . كل الحيل مرت علينا .
وغضب نوري لهذه اللهجة التي بداها معه ، فقال :
- ولكني لا اعرفكم .
- هذا احسن . الذي لا تعرفه خير من الذي تعرفت عليه .
بدا واضحا لنوري الان ، انه يهزأ به .
وشعر كانه لاعب « بوكر » خسر الدق ، فلم يجد بدا من ان يكشف أوراقه . وادركه ياس مع ذلك . فقال بصوت منهزم :
- انا لست هو .

ولم يفهم معنى ذلك القضب الذي ركب الرجل فجأة ، ف ضرب بقبضته الطاولة وصرخ فيه :
- قلت لك .. لا تكذب علينا !
واوضح له الآخر :

- حين رأيت أننا لا نعرفك من قبل . حاولت ان تنفذ من هذا الباب .
كان صوته عطوفاً ومقنعاً . لكن نوري اضاف باصرار طفل عنيد :

عنيـد :
- قلت لك : انالست صاحبكم الذي يشغل بالسياسة .
- من انت اذن ؟
والسؤال فيه نبرة واضحة السخرية :

- أنا نوري أ.أ.أ. .
ومد يده الى جيب السترة . ثم توقف : أوراق الرجل الآخر !!
الاحساس القامض بالخطر ، توضح امامه مثل ضوء الشمس .
ورأى قدره في لعيون الاربع المحدقة فيه بكرهية ، رمت ثقلها على وجهه ، فاسدل جفنيه . من حنجرتة السي قصة أنفه ارتفعت شرارة ، فانسكب الدمع من زاويتي عينيه ، ورطب خديه المتثيين .
جذبه الرجل من ياقته ، والصبق أنفه بوجهه ، كانه يريد ان يخترق البؤبؤ بنظراته ، وزفر برائحة كريهة :

- ابك مثل القح . . . ، لكن ستقر بأسماء الذين تعاونوا معك .
وأطلقه ، فارتطم راسه بمسند الكرسي .
وقال الآخر بصوته الهادي :

- الذين وشيت بهم ما بكوا حين عذبهم اصحابك الشرطة .
ونتر من يده المحفظة، وناولها لصاحبه . وجدها مغلقة فلم يسأله المفتاح ، بل أخرج سكيناً وشقها من فوق ، وأفرغ الأوراق على الطاولة .
نظرا فيها على عجل ، ثم جمعاها . واسرع الاول الى الهاتف فشكل ارقامها ، وتحدث بصوت خفيض .

لم يفهم نوري ما قال . لم يكن يصغي اليه . اذناه يدوي فيهما الدم ، ولسانه خشن مثل قطعة ليف . ولا يفلح في جمع فكره المتناثر . كيف يفكر وقد رأى في عينيها موته واضحا ؟! لبس بدلة سياسي ، الله يعلم اي جريمة ارتكب : ماذا فعلت لآكل نصيبه ؟!
فاستجمع قواه وهتف :

- لست هو . وحق الله لست هو . الآخر نائم في المخفر .
ضربته ولبست ..

الرجلان ما اصفيا اليه . لعل صوته لم يتجاوز حنجرتة ! لو نشفت الماء من حلقة ، وازدقت أصابعه من الخوف .
فدفع الطاولة عنه ، وجرى الى الباب . وقبل ان يبلغه ، انفجرت في عنقه بقعة دم ، وغاص نوري في الظلام .
نديم خشفة

الاشتراكية والمرأة

ترجمة وتقديم
هـورج طرابيبي

٤٠٠ ق.ل

دار الآداب

كيف تواجه الاشتراكية ، بمختلف أشكالها ،
مشكلات المرأة ، على اختلاف صورها ؟
هذا هو الموضوع الهام الذي يعالجه هذا الكتاب .
وقد تناول موضوعاته عدد من المفكرين والكتاب .
الاجتماعيين الذين اهتموا بوضع المرأة بصورة عامة ،
فكتب ريبازانوف عن « الشيوعية والزواج » ولينين عن
« المأساة الجنسية » وبابلو عن « الفرويدية والماركسية »
وتومسيك عن « مشكلات شرط المرأة الاجتماعي »
وفيرا بلشاي عن « المشكلات الراهنة للمرأة السوفياتية »
وسيمون دوبوفوار عن « مسيرة المرأة الصينية »
وسواهم . كما ان هناك فصلا هاما يسرد رأي لينين
في الحب الحر .
كتاب عظيم الاهمية يبين ما حققته المرأة المعاصرة
من تطور في ظل الاشتراكية .

حديقة الشتاء

للشاعر محمد ابراهيم ابو سنة

منشورات دار الآداب بيروت

إذا كنا نكتفي بالبحث عن عناصر النضج والاصالة وتلمس مدى رهاقة الاحساس وصدق الموهبة في الديوان الاول لاي شاعر ، فهل نكتفي بهذا الموقف الاحتفائي نفسه عندما يصدر الشاعر نفسه ديوانه الثاني ؟ . والذي يؤكد ان الشاعر قد قطع خطوات فسيحة في رحلته مع الشعر ، وان الشعر عنده ليس مجرد نزوة ترصده في ميعة الصبا ثم انصرف شيطانها عنه عندما اقترب من سنوات النضج والكهولة ، بل هو بالنسبة له قضية وحياة . وجدت هذا السؤال يطرح نفسه عليّ وأنا اتناول ديوان الشاعر محمد ابراهيم ابو سنة الثاني (حديقة الشتاء) الذي صدر منذ شهور قليلة . واخذ هذا التساؤل الكبير ينشطر الى مجموعة من التساؤلات الصغيرة الأكثر تحديدا والاقبل عمومية . . تساؤلات عديدة أخذت تتخلق تحت سطح رفعتي فسي تناول ديوانه والكتابة عنه . . هل ينبغي عليّ ان اكتفي ازاء هذا الديوان بالاحتفاء والتكريم على الجوانب الايجابية فيه ؟ . وهو موقف تدفعني اليه صداقتي الحميمة للشاعر من جهة ، واحساسي الاكيد بأنه شاعر موهوب ويستحق بالفعل ان نحتفي به حيال تلك الموجة العاتية من الهجوم على الكتاب الشبان وتسفيه انتاجهم من جهة أخرى ، أم عليّ ان اناقشه مناقشة موضوعية تحمل في ثنايا حديثها البادية تقديرًا للشعر وللشاعر أعماق مما يتضمنه ذلك الموقف الاحتفائي بكثير . لانها ترتوي من رغبة صادقة تمنى للشاعر ان يحقق اكثر مما حققه بالفعل وان يتجاوز كل المثرات التي تردت فيها قصائده حتى يستشرف آفاق الشعر الحقيقية ويغوص مقامرة الشعر الاصلية العسيرة ؟ . . هل يحقق هذا الديوان اضافة جديدة الى عالم الشعر الحديث وتراثه ؟ . او حتى اضافة الى عالم الشاعر الذي قدمه لنا في ديوانه الاول (قلبي وغازلة الثوب الازرق) الذي صدر منذ اربعة اعوام ؟ . هل اتسع في هذا الديوان أفق الشاعر وعمقت رؤيته ؟ . هل هو خطوة للامام في فهمه للشعر وللانسان ؟ . وهل يقدم فيه عالما جديدا او يستشرف آفاقا أخرى غير تلك الافاق الرومانسية التي وشحت همومها عالم الشاعر في ديوانه الاول ؟

من هذه التساؤلات ابدأ رحلتي مع (حديقة الشتاء) في محاولة نقدية للاجابة عليها من خلال التناول التطبيقي للقضايا الفنية والمضمونية التي يطرحها الديوان او التي تثار معه لا من خلال الاجابة المحددة على كل سؤال على حدة . فماذا يا ترى تقدم لنا (حديقة الشتاء) وهي المرادف الفني للعالم لدى الشاعر ؟ . وماذا تخفي لنا ادغالها المليئة بالاوراق المتساقطة والاشجار الجذبية العارية والكتلة بالقمم والخوف والمعجز عن التحقق وفقدان الامان ؟ . في تلك الحديقة الوحشة يخفق الحب دائما بالرغم من أنه يلوح وكأنه الدرب الوحيد المفضي الى الخلاص في هذا العالم المقيض الكئيب . . يخفق دائما لان الانانية والمرااة تحاصران كل محاولاته للانفلات من اسار هذا المصير القاسي . ولأننا لا نستطيع ان نحب في هذا العالم الموبوء بالخوف والرعب وفقدان الامان « لكن الخوف . . كان يعيش مكان الحب » ومن ثم فان وطلاته الضاربة تترك بصماتها الواضحة على انسانه فيدركه التشوه ، وتنضب في اعماقه كل ينباع الحب . فيلتف على ذاته يجتر وحده العذاب والاحزان .

كنا مشدودين الى ظلتنا
تعجز فينا الرغبة والاشواق
تاكل انفسها الاحداق

لا يخطو الواحد نحو الآخر

كل يعشق نفسه

لا يهب أخاه ، اكثر مما يعطيه .

ها هي قوانين السوق تلهم بجشعها كسل قوانين العواطف الانسانية . بل ها هي تفاصيل الصورة نفسها التي قدمها لنا الشاعر من قبل وبالحاح في ديوانه الاول تنكرر من جديد وان لم تبلغ ابدا رهاقة تلك الصورة الجيدة المركزة التي نقرأها في (رسائل الى حبيبة غائبة) وهي من أجود قصائد ديوانه الاول :

وان رأيت واحدا يطل في عيون صاحبه

رأيت هناك معجبا بشأربه

ويعدل الياقات فوق كتفه وينصرف

في هذه الصورة الرائعة نلمس كيف ادرك التشوه انسان هذا العالم وكيف امتهنت ذاتيته البغيضة انبل العواطف الانسانية وارفعها . . ومن ثم كف الحب عن التحقق وان لم يكف الانسان ابدا عن التشوف اليه . فهو الامل الذي ان كف عن التشبث به كف عن ان يكون حيا في الوقت نفسه . لذلك فهو يتمنى ان تهشم اصابعه التشبث بهذا الخيط الواهي قبل ان يتمزق هذا الخيط الرقيق . فالحب لا يروي اشتياق الانسان الظام الى الوصال والمشاركة فحسب . وليس مجرد تجسيد لواحدة من صواته او اشباع لبعض رغباته . . ولكنه طاقة هائلة توسع الافاق وتعمق الرؤى

وبقلب العاشق

قرأت روحي أسفار الحكمة

وابيضت تحت بصيرتي الاسرار

خرجت قلمي من ضيق الاغلال

وابنسم القمر الطفل

« ما أوصلك سوى حبك

لا نفهم الا حين نحب »

انه الطاقة الهائلة التي تقعد تزواجا خصبيا بين البصر والبصيرة ، وتريق فوق الاشياء المعتمة الضوء ، وتتغلغل الى اعماقها لتستكنه كل ما يدور في داخلها وتستكشف موسيقاها التسي لا تدركها امكانيات الانسان المجردة ولا تحسها سوى روحه . .

في جوف الاشياء

موسيقى ، لا تدركها الا الروح

وتظل عيون الروح الخضراء

معتمة حتى يطلع قمر الحب .

وحتى الوطن نفسه لن يستطيع ان يحقق الامل التي يصبو اليها ولن يتخلص من اسار ذلك الهم الكبير الرازح فوق قلبه كالكابوس الا عندما تخلص له القلوب الحب وتستعذب من اجله التضحية وتستهن بالاخطار . وعند ذلك فقط سترزح الاشجار ويفيض النيل وتتحقق كل تفاصيل الحياة بصورة كاملة . .

ولن يغيب النيل قبل ان نفيض بالدماء

لن ترزح الاشجار في حدائق الخسوع .

لن تبحر القلوب

في النهر ان خلا من المياه

لن تقبل السماء بنيرة الصلاة

ما دامت القلوب تستحم في بحيرة الاهواء

ودون ان تحس هذى الارض دقاء حبنا

لن تقبل الفصول عند بابنا .

فالحب ، والحب الحقيقي وحده هو الذي سينقذ الوطن والمواطن معا ، وهو الذي يعقم قدرة الانسان على الاحساس بالاشياء وعلى ادراكها . ومن هنا يكتسب اخفاق هذا الحب - الذي يفتح اسام الانسان كل هذه الافاق - طعمه القاسي ومذاقه الفاجع ، لانه تكريس للمعجز وللنفود وللخيبة ، واحباط لكل الامل والرغبات المشروعة ، عماء يدهم العيون المحدقة في الاعماق الراقبة في اكتشاف كل ما يدور

فيها من اسرار .

والحقيقة ان الحب المخفق ظل واحدا من الموضوعات الكبيرة في الادب الانساني على مر العصور . وتوهج هذا الموضوع بصورة كبرى على ايدي عمالقة الاتجاه الرومانسي في القرن الماضي . ثم أخذ يكتسب في هذا القرن الكثير من الابعاد والايحاءات . غير ان الحب المخفق في عالم ابي سنة الشعري يرتد بنا الى الرومانسية من جديد . وقد ارتبطت الرومانسية في الادب العربي بالكثير من القيم التي تمجد العزلة على حساب المشاركة الاجتماعية ، والتي تلجأ الى الطبيعة كمهرب من هموم العالم الاجتماعي ومشاكله ، والتي تكتظ بالتشاؤم والانتفاض والتفني بالاشجار والاقمار والنجوم . وفي رومانسية ابي سنة بعض من هذا كله . لكن الرومانية ليست هذا وحده . ففيها الكثير من الطاقات الخلاقة . فهي رؤية مليئة بالثورة والانطلاق والتمرد على كل القيود . وهي مفامرة في آفاق جديدة وتجربة عميقة في الرؤية والمعاناة . ومن هنا فانها تستطيع ان ترى في الاشياء العادية زوايا تتفجر بالشعر لانها رؤية تنبض تحتها الاشياء بطاقات جديدة من الفناء . ويستحيل معها كل ما يقف في وجه الحياة الى كابوس رهيب يوقظ في اعماق القارئ الرغبة في التخلص منه وتجاوزه . غير ان رومانسية ابي سنة لا تندرج تحت هذا الجانب الايجابي الخلاق . ولكنها تميل اكثر الى الجانب السلبي المتشع بالحزن والاحباط ، المؤثر للعزلة المتكفي باجترار التاملات .

وقد يبدو للوهلة الاولى ان موضوعات قصائد الديوان ضد هذه الرومانسية التي تقع في جانب العزلة والهرب ، لان ابا سنة شاعر يفعل كثيرا بالناسيات القومية ويستمد الكثير من منابع الهامه من الاحداث السياسية والاجراءات الجديدة . فهو يكتب قصيدة يتقنى فيها بالسد العالي وأخرى يدعو فيها الى اعادة انتخاب الرئيس وثالثة بمناسبة القبض على الشاعر الفلسطيني المقيم في اسرائيل محمود درويش ورابعة يحيي فيها انطلاق العمل الفدائي الفلسطيني ... وغير ذلك من القصائد التي تعد امتدادا لعدد من قصائد الديوان الاول مثل (اغنية لجاجارين) و (مريّة لشهداء الجزائر) و (اغنية لفيل) . لكن ابا سنة يقدم هذه الموضوعات العامة من خلال رؤية رومانسية تنتمي الى تلك الرومانسية القديمة وتنطلق من موقف المراقب المنهزم العزول ، لا موقف المشارك في هذه الاحداث والذي يتخذ منها او ضدها المواقف المبررة . فهو لا يعبر عن احساس الوجدان الجمعي بهذه الاحداث ولا يبلور لنا المشاعر الجمعية تجاهها . ولكنه يقدم لنا موقفه الذاتي الخاص منها . للدرجة التي تكاد بعض قصائده معها ان تكون قطعا هاربة من شعر المناسبات التقليدي تحاول ان تتسلل الى ساحة الشعر الحديث بعد ان تتلفح ببعض اردية غلافية من الحداثة او تتدثر ببعض شكلية المنطق الجديد وبعض قشوره . او من خلال تغطية موقف القصيدة او موضوعها بغض من الصور التي يفرق تنامياها الموضوع في تياره الفني . وكلها محاولات لتغطية جوانب الضعف في هذا النوع من القصائد ، ولكنها تظل سافرة الوضوح لا تفلح في اقالة عثرات القصيدة او انقاذها من هوة النثرية والمباشرة .

غير ان في ديوان ابي سنة عددا آخر - وهو قليل - من القصائد الجيدة التي استطاعت ان تسبر اغوار اللحظة التاريخية والحضارية التي صدر عنها ، وان تتغلغل في اعماقها وان تحقق دور الفن الحقيقي في الاستشراف والريادة والتنبؤ . وفي طبيعة هذه القصائد (الصرخة والخوف) و (غزاة مدينتنا) و (المحاكمة) و (حلم ملكي) . هذه القصائد الاربعة التي تعد امتدادا متطورا للقصائد الجيدة في ديوانه الاول . فهي استمرار لـ (طفلة القمر) و (رسائل الى حبيبة غائبة) و (السر) و (قلبي وغازلة الثوب الازرق) وغيرها . ومن خلال هذه القصائد التي تعتبر انضج قصائد الديوان في اعتقادي تطل علينا القضية الثانية في عالم ابي سنة الشعري . وهي قضية الخوف الذي ينتصب بهيكله الشائه العملاق فيججز على الكثير من

الرغبات المشروعة ، ويثد صوبات الانسان الى الانطلاق والتحقق وهي لما تنزل في لغائف الميلاد . وهو خوف ترفده اشياء عديدة . تقف في مقدمتها المראה والتحلل من المسؤولية والاستئناس للعجز والقصور وفقدان الدور ، والهرب من مواجهة الحقائق والمصير وغير ذلك من العوامل التي يرتوي منها هذا الخوف وينمو بصورة كبيرة . ومن هنا فان ابا سنة يؤكد على دور الانسان الخائف في صياغة وتأكيد خوفه . وعلى مسئولية المهزوم عن هزيمته .

حين تعلمنا ان نتقن ادوار عدة

في فصل واحد

حين اقمنا من انفسنا آلهة اخرى

وعبدنا آلهة شوهاء

حين اجبنا الفرقى بالضحكات

حين جلسنا نصخب في اعراس الجن

حين اجاب الواحد منا :

ما دمت بخير ، فليفرق هذا العالم طوفان

كنا نحن الاعداء ..

كنا نحن غزاة مدينتنا

فالفزو لا ياتي من الخارج فحسب ، ولكنه يبدأ من الداخل حينما تحت جفافه الجرادية المسترة في الاقبية العفنة الدروب التي تركض فوقها جيوش الاعداء . لتسحق (النحن) بلا هوادة ولا ضمير . فالهزيمة لا تحققها قوى الاعداء وحدها ولكن يشارك في تحقيقها ضعفنا نحن ايضا وتخاذلنا وفقداننا للدور والامن والحرية . فالاشجار لا تزهر ابدا في حدائق الخضوع . ولن تستطيع البطولة المصرية التمثلة في اغلاق الابواب التي تأتي منها الرياح ، والركون الى دعة الامن الثابت في احضان الخوف ، بقادرة على تحقيق اي شيء . فقدرتها الوحيدة هي تأكيد الخوف ومضاعفته .

قلنا ان الحب شفاء الاجاع

وتبادلنا في الظلمة طاعون الحقد

قلنا سنقول الصدق

وقطعنا كل لسان صادق

قلنا لا يهزم قلب المؤمن

لا يدركه جزع في موقف

لكننا حين اتانا الاعداء

حاصرنا ثعبان الخوف

عبثا نبحت عن سيف شجاعتنا

حين كذبنا خفنا

وفرحنا بهدايانا من سوق الزيف

هذا قدر الكذابين

الخوف .. الخوف .

وبالرغم من جودة هذه القصيدة فانها تحوم حول تلك الحكمة القديمة القائلة بان الكذب يورد التهلكة وان الصدق منجاة . وهو يريد ان يعطي هذه الحكمة بعض الامتدادات الشعرية الاوسع . عندما يفرقنا في تنوعات متعددة على نفس هذا اللحن الرئيسي تحاول من خلال التعبير بالصورة والتفني بها ان تحلق بتلك المقولة المنطقية المركزة ، في آفاق الشعر الرحبة الموحية بالدلالات الفيضة بالرؤى . ومن هنا فاننا نضع ايدينا على سمتين اساسيتين من سمات البناء الشعري عند ابي سنة . وهما البناء المنطقي بالصورة والاحتفاء بالاسلوب الفني في صياغة القصيدة .

فالفناء سمة اساسية في عالم ابي سنة الشعري تتأكد لمن يقرأ ديوانه الاول والثاني . تسيطر على الديوان الاول بأكمله ، كما لم يفلت من قبضتها العاتية غير عدد شحيح من قصائد الديوان الثاني . وهو غناء رومانسي حزين ، يشتق مادته وموضوعه معا من دعوة الرومانسية الهيضة الى الهرب لاحضان الطبيعة والاستغناء بطراحتها وتوهجها وتفجرها عن هذا العالم الموبوء بانسانه السلبي

العاجز . لا الغذاء الواقعي القادر على ان يرى في تفاصيل العالم الجديد ما تخف امامه كل طاقات الطبيعة على الغناء . والذي نجده مثلا في اشعار ماياكو فسكي التي فتنت بالحضارات العملاقة وهي تهتك رحم الارض ، فتنمغ لها احشاء الارض وتبكي ، وبأفران الصلب التي تنهض في اعماقها حرارة آلاف الشموس ، وبكل تفاصيل الحياة الجديدة التي تنبض بالغناء والجمالية تحت سمع الشاعر الحديث وبصره . ومن هنا فاننا نجد ان مادة الصورة عند ابي سنة تستعير الكثير من تفاصيلها من جزئيات الطبيعة . فكانت تلك الحقيقة الشتائية الموحشة بصورها العديدة الموحية بالجذب المشتاقة للربيع هي مادة لعند كبير من صوره الشعرية . بسروها وجداولها الخضراء واراضها الواسعة الممتدة وآبارها المنسية والمهجورة وغربانها وخيولها الغريبة التي تسلسها الكلاب واشجارها العتيقة العارية والرياح التي تعريد في جنباتها واعشابها التي تتهلل الى الشرفات واشجارها العاجزة عن الازهار وغير ذلك من الصور التي تستمد من الطبيعة مادتها وموضوعها معا . والطبيعة بذلك ليست مجرد نسيج الصورة ولا هي رداء استعارى يغلف فيه الشاعر رؤيته للواقع ورأيه فيه ولكنها معناها . فالمعنى ليس شيئا منفصلا عن المبنى ولكنه مندمج فيه ومتوحد معه .

وعندما تكون الطبيعة في الشعر معنى فانها تكثف بين طيات قوتها الفائرة الفاضمة معا بعض وجوه الواقع الذي يريد الشاعر التعبير عنه . او تكون مجرد خلفية جمالية للمشهد او تبسط هادئ للكثير مما يلوح في العالم من مشاكل وقضايا . وبميسل استخدام ابي سنة للطبيعة الى هذا الجانب . لذلك نجد ان المادة الشعرية عنده على قدر كبير من التبسيط - وهو شيء غير البساطة والوضوح الذي يقف على تخوم المباشرة . ومن ثم فهو يتيح الفرصة لاكثر من قراءة للقصيدة . . واقصد هنا القراءة المشاركة او القراءة المعاناه . . القراءة التي تعايش الاثر الفني حتى تهتك كل غموضه وتخلق لنفسها الجسور بين رؤاها الذاتية وعالمها الداخلي وبين جزئيات عالم القصيدة الكثيف بتفاصيلها المشتبكة ومسارها التي تقود القارئ في شعابها الى اكثر من تفسير واحد وبالتالي الى اكثر من قراءة واحدة . . ولست ادعو هنا للغموض ولا اطلبه لذاته . ولكنني انشد من القصيدة ان تكون تجربة عميقة ذات ابعاد غنية خصبة . ان تكون وليدة رؤية ووليدة معاناة . ان يتحقق عبرها جوهر الشعر المتمثل في كونه مغامرة تكشف عن عالم مجهول لم يعرف بعد وتحاول ان تجعل من يفلت من الادراك العقلي مدركا . . ويقترب هذا التبسيط في شعر ابي سنة بفياب المبررات العميقة للكثير من الظواهر والاحداث . التي تتكشف عنها القصيدة . فالاشياء عنده لا تنهدم ولا يقوضها احد ولكنها تنهار وتتداعى - وهي الافعال التي يستعملها - دون ان نعرف لتهنئتها سببا . والثاني عنده ليس فرقة مبررة ولا هو انسحاق تحت وطأة قهر اجتماعي او سياسي او حضاري يحول دون الحب والتحقق ويدمر امكانيات اللقاء الحقيقي الخلاقة . ولكنه مجرد هجر - وهذا هو الفعل الاثير لديه - روماني يتمنى ضارعا ان تقوب سحبه تحت ضربات اجنحة الطير . . وهذا جزء من منهج الشاعر في التعبير ومن رؤيته الرومانسية التي تترك بصماتها على كل تفاصيل عالاه . ومن معالم رؤيته الرومانسية تلك ايضا اننا نجد الخلاص من كثير من الهموم متمثلا في الابحار الى جزر المرجان - كما في (آخر ازهار الموسم) لكن هذه الجزر لا تتحول في القصيدة الى بديل عضوي تتخلص عبره من كل الاشياء المرفوضة في الواقع ولا الى تجسيد حسي لصوت الانسان واحلامه . ولكنها تظل حلما شاحبا غائما الملامح يهرب اليه الانسان في هذا العالم الشعري من عجزه عن ان يفهم هو العالم او يمتلكه اويسطر عليه . ونعثر في قاموسه الشعري على الكثير من الكلمات التي تؤكد هذا المعنى . . فافعاله الاثيرة هي تنهار وتتخلل وتمعز وتجنبن وتخون وتستيقظ وتدفن وتختنق . وكلماته الاثيرة هي الاحزان

الفادحة والامل الغائب والميلاد المتعسر والقبر والانسان العاجز والقاعد والمحاصر . والوردة والنجم . والعشب الذابل واطفال القمر والمرمر وجزائر المرجان والحلم وهي كلمات وافعال لصيغة الارتباط بمنهج في البناء والتفكير وبنوعية رؤيته للعالم وطبيعة فهمه له . وبناء القصيدة عنده يعتمد على البناء المنطقي للتجربة الانسانية ووحدة هذا البناء لديه هي الصورة الشعرية التي تكاد ان تكون وحدة ابي سنة في التعبير لاننا نجد ان معظم ابيانه الشعرية صور تساهم بتتابعها وتكرارها غالبا وبتشابكها احيانا او نادرا فسي صياغة التجربة الفنية عنده . . واستخدام الصورة في التعبير شيء غير التفكير بها . لان التفكير بالصورة يخلق عالما من الرؤى تتشابك فيه الصور وتخرج نتيجة هذا التشابك اكثر ثراء وتعقيدا من المجموع الحالي للصور المتزاوجة . وهو يستخدم الصورة كوحدة للبناء المنطقي للتجربة التي تميل عنده الى الشكل القصصي احيانا والى ان تحصر نفسها احيانا اخرى في نطاق ذهني ضيق يأسر التجربة بين شقي هذه السببية التي تقول . . بما ان كذا وكذا وكذا قد حدث فان النتيجة هي كذا . . والذي نجده في (لا) وفي (ليس صحيحا يا بيرون) وفي (الصرخة والخوف) وفي غيرها من القصائد . وهو بناء يحوم بالقرب من الحكمة في الصياغة وان كانت حكمة ساذجة في معظم الاحيان .

بقيت بعد ذلك ملاحظة أخيرة على الديوان ككل وهي ان فكرة الديوان بمعناها الحديث غير متحققة فيه فليس ثمة وحدة تربط ما بين اجزائه المتناثرة ، اللهم الا الوحدة الموسيقية النابعة من سلاسة الموسيقى واطراد التفضيلات المحصورة في بحرین عروضيين فقط . ففي الديوان قصيدة في الحب واخرى في مناسبة سياسية وثالثة عن موقف اجتماعي وحضاري ، دون ان تكون هناك رابطة بينها غير رابطة الفترة الزمنية التي كتبت فيها القصائد .

صبري حافظ القاهرة



دم ابن يعقوب رواية لشوقي عبدالحكيم

منذ ابدع هيك أول رواية مصرية لحما ودما (زينب ١٩١٤) انبثقت الرواية المصرية من مشاق الخاض الاول لتدخل من حلقات ميلاد جديدة . فمن روايات مترجمة بتصرف كبير الى روايات مقتبسة الى روايات مؤلفة تحت ستار أسماء اجنبية ، الى روايات مؤلفة بأسماء تكرية الى روايات مصرية صحيحة البناء والمضمون . ومن روايات تهرب من التعرض للواقع الاجتماعي بصدق فتجأ الى استيراد اجواء اجنبية وتنقل حيوات مختلفة نقلا غير امين الى روايات تنشب حراها في الواقع الاجتماعي والسياسي وتؤلبه تألبا عظيما على الثورة .

رحلة طويلة خاضتها الرواية المصرية حتى أخذت تقف موقفا مشرفا من الروايات العالية (١). حتى بلغت أوجها عند نجيب

(١) منعا من التكرار يمكن للراغب في المزيد عن تاريخ الرواية المصرية الرجوع الى كتب « مثل » : (تطور الرواية العربية الحديثة في مصر » للدكتور عبدالحسن طه بدر ، نشر دار المعارف بالقاهرة . و « دراسات في الرواية المصرية » للدكتور علي الراعي ، نشر مؤسسة التأليف والنشر بالقاهرة . و « دراسات في الادب العربي » ليويسف الشاروني ، نشر مؤسسة التأليف والنشر بالقاهرة . و « دراسات في الرواية والقصة القصيرة » ليويسف الشاروني أيضا ، نشر مكتبة الانجلو بالقاهرة . و « في الرواية المصرية » لفؤاد دواره ، نشر دار الكتب العربي ، وغيرها من كتب الدراسات عن الرواية المصرية .

محفوظ الأب الحقيقي للرواية المصرية . ولكن بعد نجيب محفوظ بدت الرواية المصرية وكأنما أدركها العمق وفي مقابل سخاء نجيب محفوظ وقفت الرواية المصرية في حالة جمود .

والى وقت قريب عانت القصة المصرية من أزمة حادة ، فمعظم كتاب القصة القصيرة من جيل الخمسينيات انصرفوا الى المسرح المصري المزدهر حديثا اما بسبب الرواج المادي او بسبب اتساع نطاق الجمهور المتلقي او لانه اصلح أدوات الفنان في توصيل ما يريد . وتوقفت صفحات القصة عن الظهور في الصحف وأسفرت الاجيال الجديدة من الشبان عن اهتمامات مسرحية . وبدا وكان القصة القصيرة في موقف مهجور . فلا القديم يواصل عطاءه ولا الجديد يأمل اتباعها . اما الرواية فقد كانت حالتها أشد قتامة ، ففيما عدا نجيب محفوظ وقلة من كتابها القدامى ، اقفرت الرواية المصرية من كل جديد ، الى الحد الذي جعل ناقدا متزنا مثل رجاء النقاش يصف نجيب محفوظ بأنه يقف عقبة في طريق تقدم الرواية المصرية . ومن الغريب حقا ان نجيب محفوظ تحول عن كتابة الرواية طوال العامين الماضيين وعكف على اصدار مجموعات من القصص القصيرة والمسرحيات ذات الفصل الواحد .

ولكن في خلال السنوات القليلة الماضية بدا وكأن كل شيء يفور ويسفر عن ميلاد جديد للقصة المصرية . فان طوفانا من القصص القصيرة بدأ يفز الصحف والمجلات الادبية ودور النشر . ومع ان دار النشر الحكومية خصصت سلسلة كتابات جديدة لنشر القصص ، كما ان المجلات الثقافية كالهلال والمجلة اصدرت اعدادا خاصة بالقصة القصيرة . الا انها لم تعد تتحمل وطأة هذا الفيضان من القصص القصيرة ، فلجأ القاصون الجدد الى خلق منابرهم على نفقتهم الخاصة .

وبالقياس الى هذا الطوفان الحميم من القصة القصيرة ، بدأت الرواية أيضا تفرز روادها الجدد ، وان يكن ذلك بتأن وهدوء ناتج من طبيعة الرواية كعمل كبير يستغرق وقتا طويلا للابداع والنشر .

وبذلك كشفت الأزمة الحادة التي مرت بها القصة المصرية الحديثة عن انها أزمة المخاض وليست أزمة الاحتضار .

ولقد لاحظ يوسف الشاروني مثلا في تحليله لاجاهات التأليف القصصي في مصر عام ١٩٦٧ (٢) ان الاسماء الشابة في التأليف الروائي تكاد تنكمش ، بينما هي تكاد تتساوى في المجموعات القصصية باسماء القصصيين من الاجيال السابقة - وانتهى من ذلك الى نتيجة معقولة هي ان الجيل الجديد يتهيب الكتابة الروائية بينما يرى من الايسر عليه ان يعرج امكانياته عن طريق القصة القصيرة ، فضلا عن ان امكان نشر قصة قصيرة في الصحافة ايسر من نشر رواية مسلسلة ولو لاسم معروف .

وهكذا فان الرواية المصرية لم تلبث ان شهدت ميلادا جديدا عظيما على ايدي كتاب جدد معظمهم يدخلون الرواية لأول مرة . ولكنهم يلجئون الميدان مشحونين بثرات روائي مصري وعالي . فيبدعون روايات متقدمة فنيا وموضوعيا . ان روايات مثل « الشمنود » لخليل قاسم ، و« تلك الرائحة » لصنع الله إبراهيم ، و« العودة الى المنفى » لابوالمعاطي ابو النجا ، وغيرها من الروايات ، انما تمثل تيارا جديدا وعظيما في الرواية المصرية . وبذلك يمثل التدفق الروائي الجديد جيل ما بعد نجيب محفوظ ، جيلا شديد القلق « غزير الانتاج » قدم روايات « ألحاح والصمت » لعنايات الزيات و« احزان نوح » لشوقي عبدالحكيم و« حكاية كل يوم لزينب صادق و« مائة ساعة في القمة » لمصطفى فودة و« المصيدة » لغافورق حسان السيد و« عودة الظلال » لعبد الفني سلامة و« المنصورة » لمحمد مصطفى هداره و« صراع في الاعماق » لمليسة هاشم و« المرأة

والمصباح » للدكتور نعيم عطية ، وذلك بالإضافة الى روايات محمد جلال وحامد الجمل المتعددة ورواية جديدة قديمة لكاتب قديم هي « العنقاء او تاريخ حسن مفتاح » للدكتور لويس عوض . و« دم ابن يعقوب » لشوقي عبدالحكيم و« الجزار رقم ٢٥ » لفتحي سلامه ، و« البلد » لعباس أحمد ، و« الحداد » لمحمد يوسف القعيد و« أيام الانسان السبعة » لعبدالحكيم قاسم .

وهذه الروايات الجديدة تنطوي بالطبع على اهتمامات مختلفة ولكن اكثرها لفت نظري هو ان الروايات الخمس الاخيرة يجمع بينها انها جميعا توجه اهتمامها الى الريف المصري . والريف المصري رغم اهميته كقطاع بشري واقتصادي لم يحظ في روايات نجيب محفوظ - الروائي المصري الاول - بأي عناية . فنجيب محفوظ هو كاتب المدينة المصرية الاعظم ، وممثل الطبقة المتوسطة في المدينة . ولكن روايات يوسف ادريس وعبد الحليم عبد الله وعبد الرحمن الشرفاوي تناولت الحياة في الريف باهتمام وشغف .

وفي رواية « دم ابن يعقوب » يقودنا شوقي عبدالحكيم الى الحياة الحقيقية لفنان الريف . من اللغة العامية المصرية الى طبيعة الحياة الحقيقية التي تائف من ذكرها الكتب الرومانسية الفخمة العبارة المصانة بداء الرضى عن كل شيء والتي تكتب الادب للزينة وللترف وليس للحقيقة وللفن الصادق من اجل الحياة . فليس كل ما في القرية خير وشريف كما في قرية الشرفاوي وشخصياته المسطحة ، بل شخصيات حية حافلة بالتناقض ، بالخير والشر الى ابعد الحدود .

وفي هذه الرواية يتدفق تيار الوعي بلا انقطاع فيرسم لوحة رائعة للحياة المدنية في الريف ، بنقالات فنية محكمة من الماضي الى الحاضر ومن شخصية الى اخرى وبلفة بسيطة ذات ايقاع شاعري وجمل قصيرة حادة . وبكلمات تعرف ما تريد وتقول به جسم وبأقل عدد من الكلمات . والموقف الواحد في الرواية غني بشتى المشاهد والانفعالات . والحياة لا تسير في خط مستقيم ، انما الانسان كتلة من الماضي والحاضر ورؤى المستقبل فما هو صراف القرية « زارته اشياء » وهي كثيرا ما تحدث . تلك الاشياء المجهولة المتداخلة التي تتفجر داخلنا ، وتاينا هكذا لمجرد رؤية شيء أو انسان » . والرواية حافلة بالشخصيات المتنوعة والجديدة حقا ، من فنان القرية ومتمهد الحفلات الى الطالب الهارب من قتل اخيه ليسكن في بيت الفوازي الى الصحفي المحلي وتناقضاته بين الحنين الى الريف وقرفه البورجوازي من العادات الريفية والقدارة الريفية ، والى العقيلة القبلية المتمثلة في مجموعات الاعراب الذين يصرون على احياء العرس بفرقتين متنافستين من الفوازي . صور صادقة وحياة ريفية حقيقية تقدم لنا بواقعية نقدية وليس برومانسية كيلة لا ترى في الريف الا اشجارا سامقة وخضرة يانعة وجداول مياه جارئة كما فعل هيكل في روايته الاولى « زينب » وليس بشعارات زائفة مثل شرف الكلمة وبالشخصيات المسطحة واللغة التقريرية والحوار الخطابي كما فعل الشرفاوي في الارض . ولكن هنا أيضا الى جانب البساطة والخير توجد حياة حافلة بالخسة والقدارة والعادات المتخلفة . كما ان الرواية تتخلل عن سطحية الرواية التقليدية وحرصها على تسلسل الحكاية المنتظمة ، فالحياة لا تسير وفق هذا الانتظام الدقيق ، والشخصيات الحقيقية شخصيات ملونة باكثر من لون وليست شخصيات نمطية ساذجة البناء تنطق عبارات مرسومة وخطابية ومحشوة بفكر مجرد . واذا جاءت رواية شوقي عبد الحكيم « دم ابن يعقوب » متقنة الصنعة الروائية فلانه كاتب درب نفسه وكتب بالإضافة الى مقالاته الادبية ، بحثا ميدانية عن أدب الفلاحين المصريين ومجموعة قصص ومسرحيات قصيرة ورواية اخرى سابقة على هذه الرواية هي رواية « احزان نوح » كما انه كاتب محترف ، وهذه الرواية هي ثمرة العام الثاني من تفرغ الكاتب بمنحة تفرغ من وزارة الثقافة المصرية . وربما

كانت رواية شوقي عبد الحكيم هي أول عمل نتج من التفرغ ووجد النشر - عن طريق وزارة الثقافة - فان سائر اعمال التفرغ مكدسة في ادراج المكاتب كمخطوطات او في مراسم الفنانين ومخازن ادارة التفرغ . ويمتاز شوقي عبد الحكيم على رفاهه برسوخ قدمه في مجال الكتابة .

وشوقي عبد الحكيم يقودنا بخبراته الى عالم جديد ، حيث يعيش فنان القرية ونحن نتعرف في عالم الفن الشعبي الريفي المصري ليس على الملامح العامة الخارجية فقط وإنما على الحياة الباطنية العميقة للشخصيات الحافلة بالانفعالات والمشاعر . ونتعرف الى تفاصيل كل شيء لدى فنان القرية ، طرق معيشته ودكانه وآلاته وعلاقاته وادواته الفنية ومواويله . ففي ريف شوقي عبد الحكيم نساء لا يجدن لقمتهن وينتقلن من أحضان رجل الى آخر . وفنان القرية معذب يبدأ من الصفر طمعا في بيت وزوجة ولقمة عيش دائمة . والمدينة في الريف تعج بمظاهر الحياة الريفية فاهم شوارع المدينة يخترقه « طابور طويل غريب من الجاموس والماعز وجمل ، وفي أغلب الاحيان حمير سيخ . » (ص ٥١) .

وأبناء الروائي الذي يقوم على نيار الوعي والتداعي والفلاش باك ينقلنا نقلات سريعة ففي كل فصل جديد يطور الكاتب شخصية من شخصياته ويتركنا مشدودين الى شخصية أخرى ، وهي حيلة فنية قديمة وجيالة ، أجاد الكاتب استخدامها فحافظ على تشوقنا لمعرفة المزيد عن شخصيات روايته . وحين يكتب شوقي عبد الحكيم تحت عنوان روايته « رواية مصرية » فانما يعني بحق انها رواية مصرية تماما لحما ودما ، فالسرد والحوار في الرواية منحوتان من العامية المصرية المختارة بذكاء ومهارة ، وفي بيت الفوازي والمومسات تدور اغلب احداث القصة او تنطلق منه الشخصيات الى عالم مرسوم بدقة ، لتعود فنلتقي .

غير أن شغف المؤلف بفنون القرية أخرجه عن اطار الرواية كلما استغرق في صفحات كثيرة في ايراد نماذج الفنون الشعبية الريفية وهي نماذج مطولة (اكثر من ٢٠ صفحة متصلة) للزجال والחסون والفكاهي الانتقادي وهي جديدة حقا لانه عالم يستكشف لأول مرة ولكن النماذج مطولة كما يليق بالبحث وليس بالرواية . حقا ان المؤلف يقدم لنا نماذج حية من السامر والغفور والسيد ، الذي أجهد يوسف ادريس طاقاته ليؤكد لنا أنه مسرح مصري صميم وأصيل وسابق على المسرح الاوروبي - أما النماذج ذاتها فتدلتنا على تعاطف فنان القرية مع الفلاح الكادح في القرية او نماذج أخرى فتقص بالابتذال .

وشوقي عبد الحكيم ينقل واقع الفن الشعبي الريفي بصدق وبلا شعارات فهنا العانة والابتذال والجري وراء المال بأي ثمن والاخلاص للفن حتى الموت . ويستخدم الفنان ازياء بسيطة وديكورات غريبة ، يدخل الفنان الحلبة « وعلى رأسه ناج ورفي ملون تلمع فيه حبات خرز وورق شيكولاتة مفصص وقطع زجاج . بيده سيف خشبي . » (ص ٧٨) ويرتجل الفنان ارتجالا ولكن في حدود الهدف النهائي من التمثيلية . الا ان سهرات الافراح في القرية غالبا ما تختتم بالمرآة المفضي الى الموت . وفي روايتنا هذه أصاب الرصاص بظلة السامر فيحتشد تختفي تل حدة المنافسة بين الفرقين والبطلتين المتنافستين وتعلو اللهفة الإنسانية وعلاقة الزمالة الفنية .

ويلخص شوقي عبد الحكيم الاحداث الثلاثة التي شغلت الرواية بقوله : « اما الاحداث الثلاثة فهي : انفصال فتحي عن أبيه واطلاقه النار على نفسه . ثم النفاء التلميذ بيوسف الصحفي صدفة على بسطة سلم بيت الفوازي . وكيف غلبه الضحك . فراح فيه . واخيرا ما حدث لشاميته . » (ص ١٠١) .

فهذه حقا هي الدوائر الثلاث التي تدور حولها الرواية والتي من خلالها أراد شوقي عبد الحكيم أن يقدم لنا صورة فاجعة لتصادم الاجيال بين الاب والفلاح التقليدي الذي يحجر على ابنه وبين الابن الذي لم يجد حلا لرفض السيطرة التقليدية الا بالانتحار . والدائرة الثانية تعبر

عن فساد التطلع الطبقي ، فالصحفي المحلي يوسف الذي ارتفع فليسلا عن القرية وعاش في البندر مع زوجة بورجوازية متوسطة تميره دائما باصله الفلاحي البسيط بينما أسرته غارقة في العار . فلا يجد طريقا سوى بيت الفوازي حيث يجد المتعة والتقارب عند المومس صديقتها . اما الدائرة الثالثة فهي التي استغرقت جانبا كبيرا من الرواية بتفاصيل زائدة عن متطلبات الرواية ، حادث اصابة الفنانة الريفية شاميصة برصاصة بندقية ، تدلنا على ان فنان القرية محكوم عليه بالوت مهما جلب السعادة الى الناس . واما المستقبل فهو رهين بطلابين يتنافسان في جدوى الحياة وطرق مواجهتها . اما الاول المقيم في بيت الفوازي فيفكر في الانتحار كاسلوب لرفض الحياة الريفية كما تصورها الرواية . واما الآخر فيستمد من الرفض اسلوبا جديدا لمواجهة الحياة وسعيها للتقدم . وقد يحاول المؤلف - بشكل تقريبي - ان يذكرنا بالحرب عن طريق اعلانها المطلقة على الجدران في منزل الصحفي المحلي يوسف . ولكنها تبدو دخيلة على العمل الفني . اما دم ابن يعقوب فهو في الحقيقة الفاتبة وراء اشياء كثيرة كاصابة الفاتبة شاميصة بالرصاص . والاتهام المعلق لموجه الى زوجها ومنافستها . وفي اتهام الصحفي المحلي يوسف للتلميذ الضائع بافشاء سر زيارته للمومس في بيت الفوازي . وفي هروب التلميذ من المدينة ومن القرية معا الى الضياع الكامل . وفي مقتل العذبة الضائعة ربيعة التي لم تعرف الرفض أبدا فتلت بيد مجهول .

ذلك هو الريف في رواية شوقي عبد الحكيم « دم ابن يعقوب » عالم قائم بذاته بمفاهيمه وفنونه وحلقات السامر التمثيلية ، ريف حافل بالجريمة والضياع وصراع الاجيال .

هذه انطباعات عن رواية شوقي عبد الحكيم الجديدة . فمرحبا بكتابنا الروائي الجديد خاصة ونحن في عصر يموت فيه الكتاب ساعة مولده ليس فقط بسبب عزوف جماهيرنا عن القراءة الجادة ، ولكن أيضا لعدم وجود من يتابع الكتاب بالتحليل والتعريف ولا أطمع في النقد ، فاذا وجد فان منابر النشر موصدة بين هذا النوع من الكتابة عن غير الاعلام وبين النشر .

أحمد محمد عطية

القاهرة



الدم في الحداثق

مجموعة شعرية الشعراء : محمد مهران السيد ، وحسن توفيق ، ومحمد عز الدين المناصرة

الناشر : دار الكاتب العربي بالقاهرة

ثلاثة شعراء جدد ، ليس أساسا بالنسبة الى القارئ العربي بل ان جدتهم التي نعتيها هنا هي بالنسبة الى الشعر العربي ذاته اولاً وقبل كل شيء ..

ثلاثة شعراء جدد وان كانوا يتفاوتون في مستوى الجودة بينهم ، هم محمد مهران السيد الذي عرفه جمهور الشعر العربي من قبل في مجموعته الاولى « بدلا من الكذب » ، وحسن توفيق وعز الدين المناصرة اللذان يعرفهما القراء لأول مرة في مجموعتين شعريتين متكاملتين ضمهما كتاب « الدم في الحداثق » الى جانب مجموعة مهران السيد ، وقد قدم للديوان المشترك الاستاذ الدكتور عز الدين اسماعيل ..

ولعل القارئ يتساءل عندما يقع على عمل كهذا « ما هو ميرر الجمع بين ثلاثة شعراء بين دفتي كتاب واحد ؟ » يجيب الدكتور عز الدين اسماعيل على مثل هذا التساؤل في مقدمته حيث يرى أن هذا

المبرد ربما كان هو تعاصرهم الزمني والفني .. ونحن من جانبنا نحب ان نتوقف قليلا عند مثل هذا التساؤل ومثل هذه المحاولة لاعطاء اجابة عنه ... اما من حيث العناصر الزمني فهو لا يمكن في اعتقادنا ان يكون مبررا للجمع بين شاعرين او اكثر خاصة اذا كان التعاصر الفني بينهما، او بينهما، ضئيلا او متعددا . وعلى سبيل المثال لا يمكن الجمع بين اعمال صلاح عبد الصبور وعامر بحيري على أساس انهما متعاصران زمنيا ، فهذا - فيما اعتقد - ما سوف يرفضه كل من صلاح عبد الصبور وبحيري على حد سواء وكل من نقادهما وقراءهما في الوقت نفسه . واما من حيث التعاصر الفني - والذي يقصد به الانتماء الى التيار الفني نفسه او الى تيارات مختلفة ولكنها متعاصرة فيما بينها - فقد يصلح كمبرر للجمع بين شاعرين او اكثر شريطة ان يتقارب مستوى ادواتهم الشعرية ، بل اننا نذهب الى اكثر من ذلك فنقول ان التفاوت الشديد في اعمال الشاعر الواحد من حيث مستواها يقوم في اعتقادنا اساسا لان نرفض ان يحتويها كتاب واحد .

..... بالنسبة لشعرنا الثلاثة فاننا نستطيع ان نلجج - ولو الى حد ما - فترا من التقارب فيما يتعلق برؤية كل منهم او مستوى ادائه الشعري ، الا ان هذا التقارب في الواقع لا يتجاوز ما نلمسه بين أي شاعرين عريبيين جديدين بشكل عام . ومثل هذا التقارب بين شعرائنا الثلاثة الجدد او ان شئت فقل بين شعرائنا الصرب الجدد لا يبرر اصدار ثلاث مجموعات شبه متكاملة في كتاب واحد قدر ما يبرر ان يجمع كتاب واحد بين عدد أكبر من الشعراء وعدد أقل من القصائد لاعطاء القارئ العربي صورة عن شعرائه المعاصرين (على النحو الذي تقوم به بعض دور النشر الأوروبية) ثم تقديم المجموعة المتكاملة لكل شاعر في كتاب على حدة ، اما تقديم ثلاث مجموعات لثلاثة شعراء في كتاب واحد فهو وضع يخضع - فيما يبدو لي - لضرورات النشر اكثر من خضوعه لضرورة فنية .

نتنقل الآن الى استعراض سريع للديوان او الدواوين الثلاثة التي يضمها عنوان «الدم في الحدايق» الذي هو في الوقت نفسه عنوان واحد قصائد الشاعر حسن توفيق ... عنوان موفق في اعتقادي رغم أنه ليس من أجمل عناوين القصائد التي اشتمل عليها الديوان ... لماذا ؟ . لانه اذا كان من صفة اساسية يجتمع عليها شعراؤنا الثلاثة بسل والشعراء والفنانون عموما .. فهي هذه المفارقة التي تعبر عنها عبارة « الدم في الحدايق » .. وعني بها المفارقة بين ما نتمنى ان تكون عليه الاشياء وما هي عليه فعلا ، وتتضح هذه المفارقة اكثر من خلال قراءتنا للقصيدة، فالحدايق كما يجب ان تكون هي صورة للجمال والخصب الا أنها كما يرسم لنا الشاعر صورتها تضج بالخراب والعقم والوحشة . ويتجاوز الشاعر حسن توفيق هذه الصورة المشتركة بين شعرائنا مترسما طريق الخلاص من خلال اشارته الى اسطورة البلب الذي يسيل دمه فوق القصور الذابلة من أجل ان تخضر :

.. فعلى القصور الذابلات العاريات من الورق
أبصرت دم

أبصرت دم البلب الحاني يسيل
هذه الإشارة توضح لنا من خلال التدايعات التي تثيرها اسطورة البلب في الاذهان ان التوضيح ، وان تكن أليمة ، هي سبيل الخلاص .. هي الوسيلة التي تحول بها العقم الى خصب والقيح الى جمال .
نلتقي بعد ذلك بمقدمة الدكتور « عز الدين اسماعيل » وقد حاول فيها ان يبرز الخصائص المشتركة للشعراء الثلاثة والمجالات الشعرية التي يدورون حولها كالحزن والملل والغربة .. الخ ثم قدم دراسة للخصائص التي ارتآها في كل شاعر على حدة .

وبعد هذه المقدمة نلتقي بأول شعراء المجموعة « محمد مهران السيد » وهو أقدم شعراء المجموعة مراسا بالفن الشعري الا انه مع ذلك لم يستطع ان يتخلص تماما من العيوب التي وقع فيها زميلاه وبدرجات متفاوتة - والتي يقع فيها الشعراء الجدد عادة - هذه العيوب التي نشير الى بعضها فيما يلي :

اولا : الوقوف عند القوالب الشكلية المألوفة التي استقرت للشعر الجديد .. هذا العيب ينطبق على معظم قصائد مهران السيد الى حد كبير - وان كان قد حاول تجاوزه في بعض قصائده كما سنشير الى ذلك - ان هذا العيب يعني احد امرين : اما عجز الشاعر عن ايجاد القالب المتطور والمناسب لرؤية متقدمة وجديدة حتى بالنسبة الى الشعر الجديد ذاته ، واما ان رؤية الشاعر اساسا غير متقدمة الى الحد الذي يفرض عليه ان يحطم القوالب المألوفة ... بالنسبة لمحمد مهران السيد فان الغرض الثاني - فيما يبدو لي - هو الصحيح ، وان كانت هناك استثناءات بالنسبة لنماذج من شعره طالعها خارج هذه المجموعة .. الا ان الشاعر رغم وقوفه عند القوالب المألوفة للشعر في معظم قصائده يحاول ان يتجاوزها أحيانا ويستخدم عناصر الحوار والقصيدة كما في قصيدته « ثم ماذا » :

- ماذا بعد خروج الاصحاب .. من الحانة ؟
- تنسلق أكتاف الليل المنتصب القامة
- حتى
- حتى نلقى وجه الفجر

.....
.....
.....

وانفلتوا

كانوا عصية طلاب في العشرين
عبر الحارات الملتوية والطين

ومثل هذا الأسلوب يقلل عنصر الفنائية في شعره ويضيف اليه عنصرا دراميا الى حد ما .

والحق ان محمد مهران السيد لو واصل سيره على هذا الطريق لاستطاع ان يضيف الى رصيده الشعري بل الى رصيد الشعر العربي شيئا ذا بال .

ثانيا : تضخم حجم القصيدة وتشتتها وتفترقها الى التكتيف . وهذا العيب هو من أخطر العيوب التي نجدها في قصائد شعرائنا الجدد . فالشاعر بدلا من ان يسيطر على عباراته وصوره تستهويه هذه العبارات والصور فتفقد وظيفتها العضوية في خدمة البناء الفني للقصيدة .. اننا نطالب الشاعر بل وكل الشعراء الجدد ان يأخذوا انفسهم بشيء من الحزم والصرامة فلا يقول الواحد منهم اكثر مما نحتاج منه ان يقول بل وحتى عنوان القصيدة او عنوان الفقرة الفرعية فيها هو في رايها جزء من البناء العضوي للقصيدة ، وليس مجرد لافتة يعلقها الشاعر عليها كالكلافتات التي تعلق على المحال التجارية . ومن قبيل هذه اللافتات في شعر محمد مهران السيد ما نجده في الفقرة التي تحمل عنوان « تعريف » او الفقرة التي تحمل عنوان « تلخيص » في قصيدته « توطئة » .

أما من حيث مضامينه فان ما يلفت نظرا (وبالإضافة الى ما لاحظته الدكتور عز الدين اسماعيل) شيء مهم وهو ادراكه الواعي - او اللاواعي - بأن الشعر والفن في حقيقته بحث مستمر فسي الداخل والخارج عن جوهر الذات والاشياء هذا البحث الذي يعبر عنه صراحة في قصيدته « فقرات من مذكرات مبعثرة » حيث يقول :

وككل نهار

يحملني الدرب الاحدب .. أبحت عن نفسي
في كل الاشياء أنا الانسان

او الذي يعبر عنه ضمنا كما في قصائده التي تعبر بشكل او بآخر عن الرحيل والتنقيب المستمر عن حقيقة ما ومن امثلتها « وسادة من خشب » ، « ثم ماذا » « ولكل وجهته » ، « اما هم » الخ . او الذي نلمحه من خلال تساؤلاته المستمرة ومن امثلتها :
ماذا بعد خروج الاصحاب من الحانة ؟ (قصيدة ثم ماذا)

.....

بعد .. لنا ان نتساءل بعد ذلك ما هي الادوات التعبيرية عند المناصرة التي تجعل لشعره هذا المذاق الخصب الجميل ؟
 ١ - تحطيم النطق المألوف للغة الحياة اليومية والخضوع لعلاقات ومبادئ عليه من نوع آخر .. هي التي يمكن ان نسميها بعلاقات وعلقات الشعر ... واستسمح القارئ فأقدم اليه عبارة من شعر المناصرة يوضح ما قلت وذلك من خارج المجموعة التي بين أيدينا ليس لان هذه المجموعة تقتصر الى مثل هذا النموذج ولكن النموذج الذي أقدمه يوضح هذه الفكرة بشكل أكبر .. يقول في قصيدته « مذكرات البحر الميت » :

جدي تكبرني بعامين (١)

استخدام شعري جديد .. لماذا ؟ لان هذه العبارة ومثلها للوهلة الاولى تمنحنا النهضة .. توقف فينا التساؤلات .. تجربنا على ولوج عالم الشاعر .. تبقى منها مستمرا لوجداننا لاننا كلما اعطيناها تفسيراً معينا ومقننا من الناحية الوجدانية .. عادت تلح علينا امكانيات جديدة لتفسيرها على مستوى آخر وهكذا تتمدد وتتوالد باستمرار وفي تمدها وتوالدها المستمر تصفي على عواطفنا الخصب والثراء .

بل وحتى عندما يبدو لنا ظاهريا انه يستخدم لغة الحياة اليومية المألوفة (لغة النثر) فانه في الواقع يستخدم الالفاظ فحسب ، ان هذه الالفاظ قد خضعت لقواعد جديدة .. لنحو جديد .. لمنطق جديد لقواعد ونحو ومنطق الشعر ولنتأمل المثال التالي من قصيدة « قفا نيك » :

حين جاء النبا

قصيت الليالي

أفرق بين الصواب وبين الخطأ

فرغم ان هذه العبارات من قبيل العبارات المألوفة في حياتنا اليومية الا انها هنا تستمد كيانا جديدا قادرا على احياء نتيجة لاستخدامها داخل هذا البناء الشعري المليء بالاستعارات والايحاءات والاشارات . والشاعر لا يبهنا فقط بالتركيب الغريب للغة .. بل انه قد يبهنا بالعبارة البسيطة البريئة لفرط بساطتها وبرادتها ولتتاميل هذه العبارة من قصيدة المقهى الرمادي :

جنته في ليلة واحدة

يا أصدقائي : صدقوني مرتين

والفني

كان في القهي يفني

فنحن تشدنا اليها امثال هذه العبارات كما تشدنا عبارات الاطفال الا انها تختلف عنها في انها تنبئنا اليها تنبها متعمدا الى الجوهر البسيط للاشياء .

٢ - استخدام الصورة المتورة والتعبير المركز والحدث المفاجيء . ان الصورة المتورة اقدر على اثار الانفعال وعلى مقاومة الملل واقدر على البقاء في الذاكرة ... هذا ما اشارت اليه آراء العالم النفسي كيرت ليفين .

ولنتأمل النموذج التالي من قصيدة « قفا نيك » :

يا حمامات السهوب

ابلغي عني التحية

قبل موتي للحبيب

داره السمراء شرفي اليمامة

وأنا أسقط مهزوما الى يوم القيامة

يوم يأتي الشعراء

يدخلون الجنة الخضراء قبل الانبياء

او لنتأمل هذه النماذج من قصيدته « زرقاء اليمامة » :

تتدلى أشجار التين على الحيطان الشرقية

١ - الملحق الادبي لجريدة الاخبار القاهرية - العدد ٦ بتاريخ

٢ - ٨ - ١٩٦٩ . « ومواقف » اللبنانية عدد ٣

فلماذا يعنيك الحاضر - والمستقبل - او ما فات ؟!
 واين اين ضالتي - القرى - وقاره الضوئه؟ (قصيدة بقبلة ودرهمين)

... ..
 ماذا كان سيحدث .. ان لم ...
 ان لم يسقط من يدك السيف

من هذا الصيف ؟! (قصيدة عن الحب والمدينة)

ثاني شعراء المجموعة الشاعر حسن نوفيقي .. الرومانتيكية هي طابعه العام ، وهكذا تزخر قصائده بهذه التعبيرات الشفافة الفضفاضة المحلقة التي نلصقها عادة في قاموس الشعر الرومانتيكي ومن امثلتها :
 يا ايها الصمت المرفرف في الظلام (قصيدة الدم في الحدائق)

....

او

شيخوخة الاحلام تعتصر البريق من العيون

....

نار من الالم الشيع بالفراغ وبالسكون

....

النور كغنى الانين

....

زوارق الايام ... الخ (قصيدة شجن)

كذلك :

ما زلت في الدنيا الحزينة

روحا تجدف في سام

....

والليل قد سكب النعاس ... الخ (قصيدة الذبول)

ورغم هذه العبارات المهمة المرفقة فهو ينحدر احيانا الى استخدام بعض الالفاظ الموجهة كما في قصيدته الرحيل حيث يقول :

النسر ضاق بما رآه على السفوح من (الجيف)

النسر ارهقه الصعود

ماذا يحس سوى (القرف) !

ويحاول الشاعر احيانا ان يتزيا بزي الفيلسوف المتأمل كما في

قصيدته حكايا الظلال التي يستلها بقوله :

قدفت الى عالم صاحب

بدون اراده

فيذكرنا بالفاظ قاموس الفلسفة الوجودية ولكنه سرعان ما يضيق بهذا الثوب ولا يواصل تعميق هذا المطلاع الفلسفي ثم يعود الى تهويماته الرومانسية التي يبدو انها نستوحيه استهواء خاصا .

نحن لا نقول مع القائلين ان الرومانسية قد استنفدت اغراضها ولكننا نأمل ان يكون الاخ حسن نوفيقي قد استنفد اغراضه منها وأن يكف عن التفتي بهوم ذاته او ان يتجاني الطبيعة الحزينة والقصر الشاحب .. الخ فقد تفنى ونجى بما فيه الكفاية وأن له ان يخرج الى آفاق ارحب واني لالح في قصيدته « حكاية النعامة » نوعا من هذا الخروج المرجو واقترابا من عذابات الجماهير البسيطة والمناضلة بدلا من الانطلاق على عذابات الذات وهومها الخاصة .

ثالث شعراء المجموعة محمد عز الدين المناصرة .. شاعر احب ان أقف عند قصائده قارئاً ودارساً ومردداً ايها كلما خلوت الى نفسي . ذلك أنه يحاول ان يحقق في أشعاره صورة للشعر قريبة الى نفسي .

واذا كان الشعر الجيد والفن الجيد عموما هو الفن الذي يتمتع بالقدرة على التوصيل الجيد لتجربة الفنان اليها ومن ثم القدرة على اثراء عواطفنا بالتزاعنا من عالم الرثابة والبلادة ، ومنعنا رؤية جديدة للذات وللأشياء - اذا كان الشعر الجيد كذلك فان الشاعر الجيد هو الشاعر الذي يمتلك من الادوات ما يمكنه من تحقيق ذلك ... ومحمد عز الدين المناصرة شاعر جيد بهذا المعنى وان لم يتكامل تفججه الفني

تلقى الدرس الثاني

تحت الشمس الصاحبة النيسانية

تكبر نهج ذاك الحانوت

انه في النموذج الاول يطلب من حمامات السهوب ان تبلغ تحياته
ب قبل موته - الى الحبيب هذا الذي « داره السماء شرقي اليمامة »
وهو لا يستطرد في الحديث عن أشواقه الى حبيبه او لوعته كما اعتاد
الشعراء القدماء ان يفعلوا لكنه يفاجئنا بتلخيص حاد ومربح لمأساته
« القاسية » وأنا أسقط مهزوما الى يوم القيامة » .

وفي النموذج الثاني يبدأ القصيدة بوصف لاشجار التين المتدلية
على الحيطان الشرقية ولكن الصورة لا تستهويه فلا يقف عندها كما
يفعل بعض الشعراء عادة فهو يقفز الى صورة جديدة « تلقى الدرس
الثاني » . تحت الشمس الصاحبة النيسانية « ثم يقفز الى صورة
ثالثة « تكبر نهج ذاك الحانوت » وهكذا تتلاحق الصور لتستغرق خلال
حيث ضيق من الكلمات قطاعا ممتدا وعريضا من حياة الشاعر النفسية ،
فلا يزهد اذاته الشعرية ولا قراءه بتوظيف عدد كبير من الصور
والتعابير الجزئية في التعبير عن مثل هذه التجربة التي تحتل
الاطالة في التعبير عنها الى حدود كبيرة . لكن في النهاية على حساب
كثافتها الشعرية . . .

ولا يحسب الفارئ ان انتقاله من صورة الى اخرى نوع من القفز
الميكانيكي الذي لا يفصله ضابط بل هو في الحقيقة يمكن ان يعد نوعا
من التطور ولكنه ليس التطور البطيء الممل وانما التطور السريع
المتلى حرارة وحيوية .

٢ - ادراك الوظائف النفسية لادوات البيان التقليدية . . الوصف
. . التشبيه . . الاستعارة . . الكناية . . الخ .

ان هذه الادوات التي هي في حد ذاتها نوع من الصورة وان كانت
جزئية ومحدودة للغاية . . كان الشاعر العربي التقليدي يستخدمها
ويعتمد عليها اعتمادا أساسيا في أسلوبه الشعري لكنه حين كان
يستخدمها فقد كان يهدف الى ابراز صفة معينة - غالبا خارجية - في
المراد وصفه او تشبيهه او الاستعارة له . . قليلون من الشعراء
التقليديين هم الذين حققوا من خلال هذه الادوات ما يمكن ان تثيره من
تداعيات نفسية في نفس المتلقي . . اما الشاعر الجديد فإنه يجعل من
هذه التداعيات همهم الاول ولناخذ مثلا عشوائيا من شعر المناصرة ل ترى
استخدامه لايسط هذه الادوات . . « الوصف » . . يقول :

سمعتك عبر ليل الصيف أغنية خيلية (قصيدة يا غيب الخليل)
وهنا . . وصف الاغنية بأنها خيلية نط من الاوصاف المألوفة في
الشعر الجديد ومن قبيلها ان يصف الشاعر الاغنية بأنها شتائية او
ربيعية . . لكن مثل هذا الوصف يركز في كلمة واحدة كل المعاني التي
تثيرها الكلمة في نفوس أبناء الخليل . . وكل الذين يعرفون الخليل من
أبناء العرب .

محمد عز الدين المناصرة اذن شاعر يمتلك ادوات معاصرة للشعر
الا انه في نفس الوقت يضرب بجذوره في أعماق التراث العربي . فيقدم
لنا رحيقه الخالد . . ابعاده الانسانية الباقية . . ولعل استخدامهم
لقصة زرقاء اليمامة دليل على ذلك .

فالزرقاء والتي ربما يرمز بها الى الجماهير البسيطة التي تبصر
بظنرها الحادة ما يحدث بها ثم تحذر ولاة امرها فلا ينالها الا التكذيب
وعندما تقع الطامة تكون هي اول من يتحمل عبثها نتيجة عدم الثقة بها
وهكذا تكون النتيجة أن :

.... عين الحلوة زرقاء مخلوعة

وان : الراية الاخرى على الاسوار مرفوعة

كذلك يتضح ارتباط الشاعر بالتراث من خلال عدد كبير من

قصائده الاخرى ومن أمثلتها . . فقا نيك . . ذهب الذين احبهم . . .
موسى بن أبي القسنان . . الخ .

وجدير هنا ان نشير الى ان اعتماده على التراث لا يضيف الى
مضامينه فقط بل يضيف الى شكل القصيدة عنده . ولنتأمل المثال
التالي من قصيدته « ذهب الذين احبهم » :

لو كنت أملك ان يرذا

« ذهب الذين احبهم

وبقيت مثل السيف فردا »

ان تضمينه قصيدته البيت المشهور للشاعر العربي عمر بن معد
يكره يولد نوعا من الاضافة الموسيقية الى جانب اضافته للمضمون
النفسي للقصيدة اضافة اساسية واضحة .

احيانا يشده التراث الى الفناء وعندما يغني المناصرة نحس
بعذوبة موسيقاه الخلابة كما في قصيدته « رسالة الى فروتا » :

فروتا يا أعز الناس

زمانى ميت الاحساس

زمانى ماكر غادر

أنا المجنون والشاعر

أنا المسفوح والسفاح

أنا المجروح والجراح

أنا الصاعد والنازل

أنا المقتول والقاتل

أنا العطشان وترويني

بحار الهند والصين

وبعد فهذه المامة سريعة بالديوان أرجو ان أكون خلالها قد وفقت
في ان اعرض للقارئ ما هو جدير بالعرض والملاحظة والتعليق .

نصار محمد عبد الله

القاهرة

صدر حديثا

اعناق الجياد النافرة

ديوان جديد

لصاحب « في شمس دوار »

الشاعر الطبيعي

فواز عيد

منشورات دار الآداب

تتمة - الأبحاث

★ ★ ★

عنها بصديق يمكن مواجهتها بنشريد شعب والتعبير عنها بصديق ، ولا تعارض بين الصديق في الأدب وبين الموضوعية في الفكر ، بين الانفعال بالكلمة وبين التحليل الهادئ للظواهر ، هذه هي مهمة الأديب وتلك هي مهمة الفكر .

ان الأدب الاصيل هو الذي يعبر عن انفعال دائم ويعبر عن موقف انساني عام بصرف النظر عن سير الاحداث ، فلاحساس بالضياع ، والفربة عن الديار ، واستنماء ذكريات الطفولة في الاماكن المضاومة كل ذلك مواقف انسانية عامة ينفع بها الأديب قبل الهزيمة وبعدها ، وان ما عبرنا عنه بعد الهزيمة في وضوح كنا نشعر به قبل الهزيمة بوضوح ايضا دون ان نقدر على التصريح ، وان اثر الهزيمة الاول قد يكمن في حرية التعبير والتصريح النسبية التي اصبحت الآن حقا مكتسبا عند الفكر والأديب على السواء . ان ادب ما بعد النكسة هو في الحقيقة تعبير عن اسبابها التي كنا نشعر بها جميعا قبل وقوعها ، وهذا هو السبب في خروج بعض القصص الجيد الذي يعبر عن انفعالات اصيلة وعواطف دفيئة مكبوتة منذ عشرات السنين عند هذا الجيل ، وكانت النكسة فرصة للتعبير الصريح تارة والرمزي تارة اخرى كما تقضي الظروف . لذلك كان النوع الثاني من القصص الذي وضعه الاستاذ محمد دكروب والذي يحلل الاوضاع في البلاد العربية ، هذه الاوضاع التي كانت سببا في الهزيمة ، اكثر اصالة من النوع الاول الذي يصف المعارك على الجبهة لانه يعبر عن انفعالات اكثر عمقا في الزمان واعمق جذورا في كيان العصر .

وقد قام الادباء الشبان بهذه المهمة ليعبروا بين هذا الاتصال بين ادب ما قبل النكسة وما بعدها لانهم نشأوا في اسبابها وعاشوا نتائجها ، فكانوا يشعرون بمزلة الشعب عن معاركهم ، وبقصور التنظيمات الحزبية . وكان الالتصاق بالواقع والاحساس بالمرارة والوعي بقضية الالتزام - وهي الخصائص الثلاثة التي يعدها الاستاذ محمد دكروب من آثار هزيمة حزيران - كان ذلك كله موجودا لدى الادباء الشبان قبل الهزيمة وبعدها على السواء .

وان اصدق دليل على ذلك ما عبر عنه الناقد الشاب الاستاذ صبري حافظ في تحليله لرواية « ميرامار » لنجيب محفوظ بعنوان « استشراف الهزيمة قبل النكسة » فان هذه الرواية تعد بالفعل من ادب ما بعد الهزيمة مع انها صدرت قبل وقوعها ، ويسدل على ذلك الشخصيات التي رسمها نجيب محفوظ والتي حللها الاستاذ الناقد .

فعامر وجدي هو السياسي القديم الذي انتمى الى اكبر حزب وطني وشعبي قبل الثورة ، هو الوحيد الذي يطف على زهرة ، على مصر المزهرة قديما في حركاتها الوطنية الشعبية ، هو الوحيد الأمين الذي يحب مصر من أجل مصر لا من أجل ما يرتزقه منها ، هو الوحيد الذي يدافع عنها ضد بقايا الاقطاع القديم وضد الاقطاع المنهار وضد الانهازية والطبقة الجديدة وضد بقايا الاستعمار القديم . لقد اعتزل العمل الصحفي ، بعد ان عزلته الثورة واحالته الى خائن طوعا او كراهية ورفضت ان يقدم لمصر التي طالما عمل من أجلها اي عمل ايجابي . هذا الفصل في تاريخ مصر بين ما قبل الثورة وما بعدها هو احد اسباب النكسة اذ غابت القواعد الشعبية التاريخية عن المعركة وتركزت الميدان خاويا اللهم الا من طبقات جديدة لا تهمها الثورة الا بقدر ما تحصل عليها منها من مكاسب شخصية . لقد عاصر عامر وجدي مصر الحقيقية ، ثورة ١٩١٩ ، زكريا احمد ، سيد درويش ، سعد زغلول ، ولكنه الان معزول ومع ذلك هو الوحيد الذي يفكر في مصر .

وطلبة مزروق ، هو الاقطاعي القديم الذي ينمي حظه الذي قصفت عليه الثورة ولكنه ما زال يؤثر ، نتج عن تربية اجنبية ومولاة للقصر ، يجمع بين الدين ورأس المال ، انه مصر الغريبة ، يكره الثوار

حتى ولو كانوا من الردة ، ويخشى الطبقة الجديدة التي فاسمتها الفهم الضائع وقد كان هذا النوع ايضا سببا من اسباب الهزيمة وفوضوح ذلك على لسان منصور باهي بقوله : اني مقتنع بان الثورة كانت ارفق بأعدائها مما يجب » . فقد كان الاقطاع القديم مسيطرا في الريف وفي المدينة على السواء وكانت الثورة تنوء بالاقطاعين القديم والجديد معا . وماريانا تمثل الاستعمار التقليدي والاجنبي الدخيل الذي يستفيد منه الجميع فقد كانت عشيقه الكل ، تحتمي بالدين وتستتر وراءه ، تواصل الكسب من جميع المواطنين ، لا يهمها الا الربح ، وهذا ايضا سبب من اسباب الهزيمة ، فما زلنا امام الاستعمار في موقف مائع ، وما زالت خيرات الشعوب بين يدي الشركات الاجنبية .

وزهرة هي مصر التي يغني الكل الاستئثار بها : الاقطاعي القديم ، والاقطاعى الجديد ، بريثة على الاصلة ولكنها واعية بمن يحيطون بها ، بدأت بان استغلها زوج اختها وانتهت برغبة الجميع في القضاء على آخر ما تبقى لها وهو شرفها ، ترغب في التحرر ولكن اهلها يتربصون بها ، تعيش على الكفاف من العمل الشريف ، تنتظر من يدافع عنها ، تخرج من المحن اكثر صلابة واشد وعيا ، وذلك هو حال مصر قبل الهزيمة لم يكن امر يفكر فيها ويعمل لها الا بقايا من المخلصين الشرفاء يمثلهم عامر وجدي .

وحسنى علام آخر صورة من الاقطاع القديم ، ما زال يعيش خيرات مصر الممتلئة في المائة فدان ، لا وجود له ، مائع « غير مثقف والمائة فدان على كف عفريت » لا يمثل شيئا لا القديم ولا الجديد ، بل صورة للحاضر للمجتمع الطفيلي ، كائن غريب لا قوام له ، ومع ذلك موجود ، لا يشعر بالولاء لاي شيء ، لم يبق له الا استثمار امواله الباقية له ، لا يجد له مخرجا الا في المواخير فيشتري الملهى ويعاشق صاحبه ، وقد كانت هذه الطبقة بالفعل امر اسباب الهزيمة ، فهي ما زالت تستأثر بخيرات مصر وما زالت الطبقات صاحبة المصلحة الحقيقية تشعر بان مصر لم تكن لها وبان خيراتنا في ايدي الغرباء عنها .

ومنصور باهي هو الملتزم الذي ينخر العدم داخله ، الملتزم العاجز عن ان يفعل شيئا : « قضى علي بالسجن في الاسكندرية وبان امضي العمر في انتحال الاعذار » وهي مأساة كل مواطن شريف يبقى التغيير ولكنه عاجز عن الفعل ، وهي مأساينا جميعا ، مأساة غالبية المواطنين ، مكافح قديم بفكره وسلوكه ، ولكنه اليوم عاجز عن فعل شيء ، يفكر في كتابة دراسة عن « تاريخ الخيانة في مصر » لانه يشعر بانه خائن . لم يقتل اعداء مصر الا في الحلم ، الا بالتمني . منصور باهي هو كل فرد منا قبل النكسة ، هو موقف شرفاء هذا الجيل العاجز .

واخيرا فان سرحان البحيري قد يكون السبب المباشر للهزيمة ، هو الانتهازي صورة المواطن المصري ، الذي يغني كل شيء دون جهد ، الذي يعرف كيفية الوصول الى مراكز السلطة ، والذي لا يستطيع الصمود ساعة . انها مأساة البرجوازي الصغير الذي اصبح نموذج شباب اليوم والذي تجند امكانيات الدولة له ، هو الذي ينقلب على كل وجه وهو الاسبق في الانضمام الى التنظيمات السياسية لقد كانت الهزيمة هزيمة هؤلاء اولا وآخرا ، ولم يبق لهم الا الانتحار .

هذا هو نموذج من الادب الاصيل الذي يعبر عن الهزيمة قبل وقوعها .

واخيرا ، تعرض الاستاذ سامي خشبة في مقاله « العلاج المسلم المتمرق بين السيف والكلمات » للعلاج كاحدى شخصيات ادب المقاومة مشيرا من بعيد الى مسرحية الاستاذ صلاح عبد الصبور « مأساة العلاج » . فالحاضر يبعث الماضي ، وادب المقاومة اليوم يرجعنا الى تراثنا القديم لنرى فيه اصدااء حاضرا وجذوره والمقال تصوير طيب لشخصية العلاج وآرائه وبيئته ويعتمد على المراجع التاريخية والدراسات الجادة التي قام بها ماسنيون في هذا الميدان . وبالرغم مما يثار عادة حول تطابق الشخصية التاريخية مع الشخصية الروائية،

— تنمة — القصائد



الا فيثارة متعددة الاوتار في قصيدة الملكة المنوعة للشاعر محمد عفيفي مطر .

والقصيدة تعبر عن ظمأ يحرق الحلق الى مثل أعلى يسقط دائما عند التحقق ، ولكن الظمأ يزداد انقادا الى ضرب آخر من المثل الأعلى بعد السقوط ، وفي هذا الصدام بين الرغبة والتحقق يلتقط الشاعر أوجها مترعة بالمرارة للحلم الشعري بمطاردة المثل الأعلى ، والسعي وراء الملكة المنوعة .

« ساظل أجر ساقى المهيضة متجها الى اورشليم الجديدة على الرغم من ان رأسي قد تهشم على جذرائها » . فالقصيدة تذكرنا بالعالم الشعري عند الشاعر « ييتس » العالم الذي يقول عنه النقاد انه يعكس تجربة الهاربين الى الممالك القصية وارض الاحلام النائية ، دون ان يدوى الشوق نتيجة للاخفاق ، ودون السذاجة الرومانسية في تقييم الممالك البعيدة ، بل وبشرط انتقاد هذه السذاجة أيضا .

فالحلم في هذه القصيدة يستمد تألقه من إبتعاده عن التحقق :

جسدك الياس الطالع في الاشجار
تفاحة نار

جسدك الحب الغائب والابناء الموتى والانهار .

ويحيط بهذا الحلم الرعب من التحقق :

ورأيتك .. أعرف أن الشمس
كانت تثقب عيني في الزنزانة

والصوت الصاعد من أحذية الحراس

كان غناء العرس

وسمعتك أعرف أن الموت الطائر فوق الناس

كان صديقا يحجب عني القمر الميت في شفتيك .

ولكن الاخفاق ، يملؤه بالحنين الى الصرخة والالم ، وتتحول الملكة المنوعة الى مملكة الصرخات ، فامامنا سلسلة من الاخفاق تنتهي بالحلقة الاخيرة ، بالموت ، دوامة الحلم ترتطم بدوامة الاخفاق فتتعالى الصرخات . وتبتلع الصرخات الشاعر فتصبح مهددة وجشته .

وينجح الشاعر في بناء تركيب درامي من لحظات الشوق والاخفاق ، والارادة والفعل وهو في كل ذلك لا يقف بكتلتا قدميه على ارض الرومانسية او العدمية . وهذه القصيدة جزء من عالمه الشعري لا يمكن اسهاب القول فيها وحدها . ولم يلق هذا العالم الفني من النقد الا اقل القليل ، لذلك اكتفي بما تقدم لكي اعود الى مناقشة عالم الشاعر بما قد أستطيع من تفصيل ، ففي هذا العالم « ييزغ النور حيثلا شمس تشرق » .

« الملكة والمتسول »

وتسلمنا الملكة المنوعة الى ملكة مستحيلة ، يحاول الشاعر حسب الشيخ جعفر ان يصنعها من ملامح متفرقة مستمدة من التراث الشعري والاسطوري . ويبدو ان تركيب ملكة جديدة من أجزاء جاهزة الصنع أكثر صعوبة من تركيب سبابة . فعلى الرغم من ان الشاعر قد اضاف الى القصيدة ملاحق تفسيرية لشرح أجزاء الملكة وبيان مواصفات اوصالها ، فالقصيدة لم تخل من الفوضى . فالشاعر هنا يستدير الاسماء القديمة لا يكشف وجها جديدا من وجوه التجربة المعاصرة بل ليسهم في تجميدها داخل أطر فولاذية من الجمال الأزلي والنشوة الأزلية والاتحاد الأبدى بينهما بالإضافة الى جولييت ووقيليا وما يمثلان عنده من رموز متحجرة . لقد صنع الشاعر عرائس من الورق يعانقها في فراش من الثلج ، وعالم ميتا مرصعا بالازهار الصناعية ، واختلطت في لوحته الخطوط والالوان . ولكن الهيكل المفتعل المشتغل باختلاطات الذهنية يحنو على مقاطع شديدة العذوبة والحيوية

وضرورة ذلك أو عدم ضرورته فان الذي يهمنا هو بعض القضايا التي تثيرها شخصية الحلاج سواء في التاريخ أم في مسرحية صلاح عبد الصبور .

وأولى هذه القضايا هو الفرق بين من يتجرون بالعقيدة وبين من يعيشونها فتجد كثيرا من الصوفية يتجرون بالتصوف كما هو الحال في كثير من رجال الطرق الصوفية وآخرون يعيشونه مثل الحلاج وابن عربي وابن الفارض ، كما نجد كثيرا من الفقهاء يتاجرون بالفقه فسي كل عصر ، وآخرون يعيشونه ويمتحنون فيه مثل ابن حنبل وابن تيمية ، ونجد كثيرا من الفلاسفة والمتقنين يتاجرون بالفلسفة ويعاهرون بالفكر ، وآخرون يعيشون فكرهم مثل ابن رشد الذي حرقت كتبه علنا في ميدان قرطبة ومثل الجعد بن درهم الذي ذبحه امام المسجد فسي عيد الاضحى بعد خطبة العيد . وفي ذلك يقول الكندي عن هؤلاء التجار : « من أهل القرية عن الحق ، وان تنوجوا بتيجان الحق من غير استحقاق : لضيق فطنهم عن أساليب الحق ، وقلة معرفتهم بما يستحق ذو الجلالة في الرأي والاجتهاد في الانفاع العامة الكل ... » ويراهم الكندي طلاب المناصب لاستهزاء الحق يتشدقون بالدين ذبا عن كراسيهم المزورة التي نصبوها من غير استحقاق بل للترؤس والتجارة بالدين وهم عندهم الدين ، ومن تجر بشيء باعه ومن باع شيئا لم يكن له ، فمن تجر بالدين لم يكن له دين » (١) . فالحلاج من بين هؤلاء الذين يعيشون العقيدة والذين يستشهدون من أجلها .

والقضية الثانية هي الشعور بحلول الله فيه ، والحلول رد فعل طبيعي على الله المتعالى عند الفلاسفة والمتكلمين . الله حال في النفس ، والنفس متحدة بالله وقد عبر عن ذلك فسي قوله المشهورة « انا الحق » وكذلك في بيته :

انا من اهوى ومن اهوى انا نحن روحان حللنا بدننا

فاذا حل الله في الانسان جاره الاحساس بالرسالة ، وبانه مختار لان يدعو الناس لشيء . حلول الله هو احساس بالرسالة والاحساس بالرسالة هو احد شعور بالله ، فالله هو ما يحققه الانسان من دعوة ، ولذا كان الاحساس بالله يولد النبوة . وكان كبار الداعين بهذا المعنى انبياء .

والقضية الثالثة هي ان هذه الدعوة عند الحلاج كانت دعوة من اجل الفقراء والمعدمين ، ولم تكن مجرد دعوة نظرية ، بل شارك الحلاج بنفسه في ثورة الزنج وثورة القرامطة . ويركز مقال الاستاذ سامي خشبة على المضمون الاجتماعي لدعوة الحلاج فالشر هو « فقر الفقراء .. جوع الجوعى » ويأتي الجوع والفقر بعد استقلال صاحب السلطة « لا يفسد امر العامة الا السلطان الفاسد .. يستعبدهم ويجوعهم .. فالدين ايدولوجية » وايدولوجية صيغت لحساب الفقراء والمعدمين ، تبناها الحلاج ومن عاشوا الدين وعانوه . وان ثورة الكلمة هي بالضرورة ثورة السيف والثورة المسلحة هي كلمة العصر ، كما كانت ثورة الكلمة هي ثورة التاريخ . كان الحلاج بالفعل بطلا من أبطال المقاومة من اجل ثورة المعدمين التي ما زالت هي القضية الكبرى للعصر الحاضر ولهذا الجيل .

حسن حنفي

القاهرة

١ - رسالة الكندي الى المعتصم بالله في الفلسفة الاولى ، ص ٨١ - ٨٢ ، تحقيق الدكتور احمد فؤاد الاهواني ، دار احياء الكتب العربية ، القاهرة سنة ١٩٤٨ .

لجميع مطبوعاتكم :



بيروت - تلفون : ٢٣٠٥١٢

حينما يلتقي الشاعر « بابتهاال » في أجزاء متعددة من القصيدة لا بوصفها تجريدا فكريا بل باعتبارها « وردة تبث في ليلة صيف » « ونهرا نهوج كالنور » ، وحينما تختفي « ابتهاال » بين ذراعيه، كلما أطبقت كفى على الثدي الثقيل ، فر كالطير وأبقى حفنة من أنربة » . وتنتهي القصيدة بما كان يمكن ان يكون مادة ثمينة للتعبير ، بالعلاقة بين تمثال ابتهاال وصانعه ، ولكن الشاعر قفز فوقها ولم يعمد الى تنمية ما تحتويه من امكانيات .

وانا في حفرتي المنهدمة

طينة تمنع في تكوينها كف ابتهاال

كلما تمت تقاطيعي ودبت في عروفي المظلمة

جلوة ، اهدت على وجهي بالفأس ابتهاال .

مزيد من الاشواق .

كما نخفل قصيدتا تواريخ للشاعر « نبيه شعار » وأبا ذر للشاعر عبدالكريم الناعم بالشوق الى تجاوز اللحظة الراهنة ، ففي القصيدة الاولى يذهب الانسان وهو « مقطوع الذراعين مفقود العينين » الى بطن الحوت بحثا عن عيونه تاركا خلفه الموجات الحضية ، والشعاعات المضخمة عن الحرية التي تفوق في اسراف تعويضا عن فقدتها ، وفي القصيدة الثانية يتوجه الشاعر الى أبي ذر وذراعيه المفتوحين للجميع ، راجيا ان تنفجر جنات أبي ذر الوردية من القيم الثورية في اعماقنا . وتؤكد قصيدة السندباد للشاعر احمد الماخذي ان السحابة الجبلى بالخشب ستعود يوما ، وتعيد الازهار الى الفصول .

ان كل هذه الاشواق تعكس بدرجات متفاوتة من الإصداق والمقدرة اوضاعا تلح على وجداننا .. والى هذا المدى تعكس قصائد العدد الماضي من الآداب همونا وتطلعاتنا .

القاهرة

ابراهيم فتحي

– تنمة – القصص

النصر . ويحلمون بيوم كيوم الكرامة ، وبساعة كالساعات الاولى لحرب حزيران . حيث هتكت دباباتهم ارض العدو وشطرت كيانه في البداية ووقفت في منتصف الطريق تستجدي حماية طائرة يوم عزت الطائرات . فنكصت الدبابات على اعقابها مثقلة بعار الهزيمة وبأحزان الاياب الرغم الكئيب .. والقصة تؤكد لنا بهافة ثمن هذا الشوق وفداحة الحلم . وتوحي لنا من خلال رؤية بطليها يونس ومحمود العبد بان الدرب المفضى الى اشباع الشوق وتحقيق الحلم هو الانخراط في كئيب المقاومة والانضمام الى افواج الفدائيين الذين يفلغلون جذور الصهاينة ويعوقونها عن التغلغل الراسي والافقى في التراب الفلسطيني . بل وينتزعونها من جوف هذا التراب او يجتثونها من فوق سطحه .

وفي القسم الثاني من القصة (النداء) نلمس كيف يخطو بطليها خطواته الاولى فوق هذا الدرب الصير ، وكيف تلتحم جحافل الفداء بالحراس الليليين المنتظرين على حافة النهر يوم العبور، وكيف ضاقت صدورهم بالشوق والانتظار فلبوا النداء دونما انتظار للأوامر او تعلق بها ، بالدرجة التي نحس معها بان هذا القسم امتداد للقسم الاول او صدى له . ففيه نستشعر الاجابة غير المباشرة على التساؤلات المطروحة في خلفية القسم الاول . او الاشباع الذي يروى شوق الحراس الى يوم العبور . لان ذلك التزاوج العميق بين الفدائيين والحراس بالصورة التي اكمل فيها الحارسان عمل الفدائي ، عندما اتى أحدهم بجثة الفدائي الذي اسفطته نيران العدو قبل ان يبلغ الحدود . هو الطريق الصحيح الذي تتجمع فيه كل طاقات العربي على مقاومة العدو ومواجهته . والذي يستدعي الى ذهن الجندي الحارس اطياف يوم الكرامة عندما التحمت قوى الفداء والجنود معا

بالعدو لأول مرة ، ووجهاً فوجه . واستطاعت هذه القوى المشتاقة ليوم الانتقام ان تحول هذا اليوم الى يوم مشرق في تاريخ صراعنا مع العدو .. الى يوم للكرامة العربية بحق . وفي النهاية فاني أحب ان اشير الى مهارة الكاتب في تجميع عدد من الجزئيات المنتهية الصغر والعظيمة الدلالة في هذا القسم الثاني من قصته .. وخاصة تلك الجزئية الموحية عن ذلك البوي الذي يطف في النوم والذي يستطيع استيقاظه ان يغير تفاصيل الصورة كلية . او الصورة التي يجهز بها طول الانتظار على قدر كبير من حيوية العربي لانه يوهن عزيمته . ولانه ينفق ايامه في تدخين التبغ واجترار التاملات .. هذا التبغ الذي اوهن – على الصعيد الحسي – قوة الحارس عندما زحف ليحضر جثة الفدائي .. ففي هاتين الصورتين تستطيع الجزئيات الحسية الصغيرة الملتقطة بمهارة وحساسية ان توحي بالكثير من الابعاد والظلال . وان تفصح عن بعض ما يدور في واقعنا الكبير من احداث ، وان تهيب فهم القارئ له وتعمق احساسه بأبعاد الموقف الذي يحياه .

بائع الكلاب

القصة الاخيرة في هذا العدد هي (بائع الكلاب) لمحمد نكري . وهي أقل قصص العدد توفيقا من الناحية البنائية وأكثرها افتقارا الى الخبرة الحسية والفكرية بالموضوع الذي تتناوله . وقد ادى هذا الافتقار الملحوظ الى تفكك البناء وتسطح المعالجة وتشتت جزئيات الحدث بين الهفافات الخطائية الزاعقة وبين الكلمات المفتعلة التي تلمح في ان تصبح اقوالا ماثورة او حكما فياضة بالدلالات . وتربد القصة ان تقول لنا ان لا خلاص للعربي الا بمقاومة اليهود وسحقهم ، فهم صانعو مأساته ومزيفو وجوده . وهي لا تضممر هذه المقولة في نفسها ولا تقدمها في خلفية احداثها ولكنها تتركها طافية فوق السطح عاجزة عن تقمص الاحداث او ان تسفر عن نفسها من خلالها وحدها . ومن هنا افتقرت الاحداث في هذه القصة الى المنطقية والاقناع . وانتشعت بقدر كبير من الافتعال الذي يحوم بالقرب من السذاجة .. فاذا استطعنا ان نهضم فرورة ان يكون بطليها رازحا في قاع السلم الاجتماعي ، منسحقا تحت وطأة الفاقة والتطفل المفتح هو وصديقه وشقيقه هذا الصديق التي اضطرت الى ان تصبح عاهرة اي أسرة يهودية حتى توفر لشقيقها وصديقه ثمن دخول السينما ، او الجلوس في مشرب لاحتساء المشروبات على شرفها المهان .. اذا هضمنا ذلك واعتبرنا ان هذا الانسحاق الميلودرامي الفاجع هو البرر الاساسي الذي يدفع بطليها الى المقاومة والى اغتيال القاضي اليهودي بعد ان قبله قبلة يهوذا حتى يصبح لهذا الاغتيال الفردي دلالة الكبيرة – او الرمزية حتى لا يفضب الكاتب .. اقول اذا استطعنا ان نزدرد كل هذه الاشياء بصعوبة فان ثرثرة بطليها غير المبررة مع البديل بعدما نجح في الهرب اثر طعنة للقاضي في السوق العامة ؟ ! .. سنتقف لا بد في حلقنا لانها تفتقر الى اي منطقية او تبرير . وتحول بطليها الى شخص مازوكي يسمى الى ايداء نفسه ، والى ايداء الآخرين (سادي ايضا) . وينقلب البطل الحريص مع صديقه سليمان الرافض ان يخبره عن أي من تفاصيل عملياته قبل تنفيذها ، الى مخبول يثرثر دونما داع بفعلته امام بديل لا يعرفه .. وامام زبائن هذا البديل الذين يشترن سجائر (ال أم) وكان هذه السجائر الفاخرة وقف على البوليس وحده .. لقد ذكرتني هذه القصة بالاقاصيص (الواقعية) التي انتشرت في الخمسينات كالوباء والتي (أوقعت) الواقع في حبال نظرتها المسبقة ورؤيتها المضيق الافق .. غير ان هذا لا ينفي قدرة الكاتب على التقاط بعض الجزئيات الدالة لو استطاع ان يحسّر رؤيته من عقال هذه الافكار المسبقة وان يعمق خبرته بالموضوع الذي يتناوله حسيا وفكريا معا .

صبري حافظ

القاهرة

- مشكورا - انني قاص من اعظم قصاصينا العرب ، فان أحد اسباب ذلك يرجع في رأيي الى انني لم أخلع في يوم ما نافدا عن عرشه لان احدى قصصي لم تعجبه ، بل على العكس من ذلك كنت أحاول الاستفادة من رايه ، حتى ولو رأيت ان هذا الرأي ضل او ان صاحبه لم يفهمني ، فهذا واحد من جمهوري الذي كتبت له ، وإن أصل اليه بالرغم منه ، او بمجرد استبعاده من دائرة النقد او الذين اكتب لهم او بالاستعانة عليه بنقاد آخر يشرح له عملي ..

ولقد علمتني دراساتي الادبية والنقدية ان العمل الفني الجيد يخصب ذهن الناقد ويفتح امامه آفاقا لا يتيحها له عمل أدبي أقل مستوى . بل ان العمل الفني الجيد يفرض نفسه على الناقد ، وامامنا ، تاريخ النقد الادبي حافل بأعمال ادبية عظيمة تتلمذ عليها النقاد وكانت الهامسا لقواعد جديدة تخالف القواعد التقليدية السابقة . بينما امام الاعمال الادبية التقليدية يمارس الناقد استاذيته دون ان تلهمه جديدا في ميدانه النقدي ، بل كثيرا ما لا يجد ما يقوله فيصمت عنها تماما .

وخاتما فانه يؤسفني انه لم يسبق لي ان قرأت للاستاذ نواف مع كثرة ما نشر ، ولعل الفرصة لا تتاح لي مستقبلا لقراءته - لا للحكم عليه - بل للاستمتاع بنشوة الابداع التي يقدمها لقرائه .

يوسف الشاروني

تعقيبات

بقلم الدكتور كمال نشات

١ - في عدد « ايلول » الماضي مقال بعنوان (مع رواد الشعر الحر) للاستاذ عبد الله البطناوي ، حاول فيه ان يصل الى الرائد الذي كتب قصيدة « التفعيلة » ، وقد ذكرني ضمن المقال وذكر كتابي (ابو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث) حينما قال :

« ومع شيء من التحفظ يمكن ان نستسيغ كلام الدكتور كمال نشات عن النماذج التي وردت عند أبي شادي وشييبوب ، اذ يقول :

« وليس من شك في ان هذه الخطوات الرائدة هي التي وضعت أسس حركة الشعر الحر التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية .. » والسبب في هذا التحفظ هو ان الدكتور أبا شادي كان يمزج بين -

زهرة من دم

مسرحية في ثلاثة فصول

تأليف الدكتور

سهيل ادريس

منشورات دار الكاتب العربي - القاهرة

رد على كلمة

بقلم يوسف الشاروني

في ندوة تليفزيونية اخيرة بالقاهرة سالتني السيدة المديعة باعتباري قد مارست كتابة القصة والدراسة الادبية : ايها تفضل ؟ فاجبت بلا تردد انني افضل كتابة القصة . وعللت ذلك بان النقد - الى جانب انه لا يهني نفس ممتعة الابداع التي احسها حين اكتب القصة فاننا ما نزال في مجتمع - ادباؤه - حساسون للنقد حتى ولو كان موضوعيا . وكثير من الابداء يعتبرون النقد - اذا لم يكن مدحا لاعمالهم ولهم ان امكن - هجوما شخصيا عليهم يجب مقابلته بهجوم مضاد حتى ولو عن غير طريق القلم ، الامر الذي قد يصل الى حد الكراهية والعداء الشخصي والا ضاعت هيتهم .

ولخصت رأيي في ان النقد عندنا غرم لا غنم فيه . فالقصة تنشر وترجم الى اكثر من لغة وتحول الى تمثيلية اذاعية واخرى تليفزيونية وقد تتخذ مادة سينمائية وبمعنى آخر فان جمهورها اعرض وزمانها ابقى . بينما المقال النقدي مجاله محدود ، ثم قد لا يسلم صاحبه ممن اهتم بهم وكتب عنهم ، بل من معاداة من يصمت عنهم ، فالصمت هنا يعتبر رايًا يؤخذ عليه ، كأنما الحياة تتيح له - حتى لو اراد - الكتابة عن كل ما يتدفق به سيل المطبعة .

اذكر هذا الحديث بمناسبة ما قرأته في عدد اكتوبر (تشرين الاول) الماضي للقاص الاستاذ نواف ابو الهيجاء ردا على ما كتبه عن قصته « الدوائر الخمس » في مقالتي « قرأت العدد الماضي من الآداب » المنشور في العدد الاسبق . وملخص قوله انه يعترف بي قاصا ولا يعترف بي ناقد قصة ، وكنت احب للاستاذ نواف ان يعلن هذا الرأي قبل ذلك - فلي اربعة مؤلفات في الدراسات الادبية - كان يستطيع ان يقول رايه في كناقده بمناسبة قراءته احدى هذه الدراسات ، وذلك حتى اعفيه من الحرج الواضح حين يعلن انني لست ناقد قصة بمناسبة تعرضي لاحدى قصصه . الامر الذي لم استبحه لنفسي حين كتبت عن قصته ، فلم أعلن رأيي في « نواف ابو الهيجاء » القاص بل قصرت رأيي على قصة « الدوائر الخمس » .

والواقع انني حين كتبت مقالتي - وفي ضوء خبراتي السابقة - كنت اتوقع اكثر من رد . ومع ذلك فقد رأيت ان المجاملة اخطر من الصراحة ، والصراحة قد تؤلم ولكنها تخلص . وفي رأيي دائما ان الفنان المخلص لنفسه لا يخرس الاصوات التي تبدي رايها في عمله حتى ولو كانت تعارضه ما دام هو على يقين انها لا تصدر عن سبب شخصي . واحب ان اصارح الاستاذ نواف انني طوال حياتي القصصية التي تمتد الى اكثر من عشرين عاما لم يحدث ان رددت على ناقد لم تعجبه احدى قصصي . كنت دائما أقول : لا بد ان شيئا في عملي منعه عن الوصول الي كما كنت اود ، في المرة القادمة سأحاول ان أقدم عملا أفضل . وقد ارفض الملاحظات وقد اقبلها او اتقبل بعضها لكني لا اعلنها حربا على اديب امسك قلمه وشغل وقته - حتى ولو كانت هذه هي مهمته - بعمل لي . واذا كان الاستاذ نواف يرى

رحلة

كنت على طرف الثوب الليلي
ابحث في الرمل الاسود عن نجمه
عن وجه أخفته غيمه
في أفق صيفي
حين تسللنا نحو الجبل الفارق بالضجر
وتلونا سور العينين
حين تدافعنا نحو الشمس
كي نمسك خيطا من تبر
يتهاوى في ثغر البحر
كانت زرقتنا كالجمر
كانت مرآة تعكس الوان الحلم الامثل
في غابة زيتون مهمل
يمناك تدانت من ضعفي
انزلت تبحت عن كفي
والتقتا خلف النجمات المرتعة
فترامى في عيني خوفا
للمت اصابعي الحيرى
هربا منها
وغطست ببحر تفاهاتي
كنا نعدو ...
وشريط الزمن الهارب يتبعنا
فنلاحقه
او نسبق اشعة القمر
فالليل كميناء يحتضن السفن المقتربة
يمنحها امنا موقوتا
لقد سيضيع بلا بحر
الكلمة ما برحت وشما
حرزا يلتف على طيفك
أخشى من يوم يتمطى
ويضم الى الصدر الاعزل
احلام خريف متسول ..

مي مظفر

بغداد

البحور - كما بينا - يستخدم البحور المزدوجة غير الصافية مع تحلله
التام من القافية في شعر غنائي .. »

ولست ادري سببا لتحفظ الاستاذ الطنطاوي ، فاننا لم اقل ان
ابا شادي او شيبوب هو الذي كتب النموذج الاول لقصيدة «التفعيلة»
والا لكان الامر منتهيا ولعرفنا رائد هذه الحركة الشعرية ، ولكنني قلت
ان (مجمع البحور) الذي كتب نماذجه ابو شادي وبعده شيبوب وهو
كتابة القصيدة الواحدة من بحور مختلفة وضع « اسس » حركة الشعر
الحر .. بمعنى انه وضع « الارضية » لهذه الحركة ، فقد لفت نظر
الشعراء الى انه من الممكن الخروج على الشكل التقليدي الذي اكتسب
قداسة عبر الاجيال ، ولولا عبد الرحمن شكري وابو شادي والمازني
وابو حديد وشيبوب ومحاولاتهم الخروج على الشكل القديم سواء
بكتابة القصيدة مطلقة القافية او متنوعة البحور ما نبت في ذهن شاعر
كملي باكثير ان في الاستطاعة تكوين شكل جديد من نفس البحر العربي
القديم ويؤكد ذلك معرفتنا ان باكثير كان على صلة بجامعة ابولو وكان
ينشر شعرا في مجلتها . والزيادة التي نسبها الى ابي شادي في هذا
المجال لا نقصد بها الا هذا المعنى ، وهو اعطاء النموذج المتمرد على
الشكل القديم مهما كان شكل هذا التمرد ، لان هذا النموذج يكسر اولا
هالة القداسة وينبه الاذهان ثانيا الى امكان خلق اشكال جديدة ، وما
اظن ان باكثير كان قادرا على خلق هذا الشكل الجديد لو لم يعيش في
مناخ وجدت فيه هذه المحاولات التجديدية ، ولذلك قلت في كتابي
السابق ان اسس هذه الحركة وارهاساتها ولدت في مصر .

ولعل الاستاذ الطنطاوي بعد هذا التوضيح يطعن بالا و «يستسيغ»
كلامي دون تحفظ ..

٢ - يبدو لي ان الشعر يعاني في هذه الايام ازمة مواهب ، فان
كثرة مما نقرأه منه في المجلات الادبية لا ترقى الى مستوى النشر فيها .
فكرتني بذلك سطور نشرت في نفس العدد (ايلسول) لمواطن سوري
اسمه (نبيه الشعار) من (قننا) . يقول المواطن القطني في مطلع
سظوره :

وطني يزرعني في ردف العالم شامه
يتزوجني في بغداد .. يطلقني في المغرب
يفتح في نوافذه .. يطيني باللون الازرق
يشرني شوكا
اتقبله

اعطيه الخبز .. الحب .. فينق !

انك تفق كقاريء لتفهم او تتلوق او تتحسس او قل ما تشاء من
هذه الالفاظ التي تدل على انك تود الاقتراب من هذه السطور فلا
تستطيع .. فلا فكرة ولا معنى ولا عاطفة ولا رمز - ان كان يستعمل
الرموز - ولا صياغة ولا ايقاع ، ولا شيء على الاطلاق من الاشياء التي
تجعل الشعر شعرا ، ولكنك قطعاً تستجد صوراً مضحكة لانه شعر
(فبركه) مثل الشامة على « مؤخرة » العالم .. والوطن الذي يطلق
ابنه باللون الازرق (ولماذا الازرق ؟ لا تدري) والزواج في بغداد
والاطلاق في المغرب .. ولكن كل هذا مقبول على شذوذه اذا قارناه
بالسطر التالي الذي يقول فيه عن وطنه :

اعطيه الخبز .. الحب .. فينق

ولست اظن ان وطنك العربي ايها المواطن القطني حمار ينق ..
ولكن الذي اعتقده ان العكس صحيح .. فالوطن هو الذي يعطيك
الخبز والحب ف ...

هل هذا هو التجديد في المضمون يا شعراء الهلوسة والبهلوانيات؟

د. كمال نشأت

بغداد

النشاط الثقافي في الوطن العربي

ج.ع.م.

لرسل الآداب سامي خشبة

عيد الفلاحين .. وثقافة التغيير

✦

في التاسع من سبتمبر - ايلول - الماضي اقيم في الجمهورية العربية المتحدة عيد الفلاحين ، في الذكرى السابعة عشرة لقانون الاصلاح الزراعي ، الذي نقلت بمقتضاه ملكية الارض من الاقطاعيين الى الفلاحين . ونحن لن نتوقف هنا عند المفزى السياسي ولا الاقتصادي لهذا القانون ، ولن نتوقف عند الآثار المفترضة - الاجتماعية والسياسية لصدوره ، ولا عند الآثار الفعلية لهذا الصدور . وانما يعني المفزى الثقافي لهذا القانون ، ثم يعني ان نقف عند المظاهر الثقافية لاحتفالات العيد السابع عشر لصدوره .

فالغرض - علميا - ان عقليات الناس وثقافتهم السائدة تتغير بتغير الاساس المادي في المجتمع ، هذا الاساس الذي يتكون من وسائل الانتاج ، وقوى الانتاج وعلاقاته . ومن المفروض ايضا ان علاقات الانتاج التي تتغير فور تغير شكل الملكية ومضمونها ، وان تطوير وسائل الانتاج وتغيير الوضع الاجتماعي والسياسي للقوى المنتجة لا يؤدي على الفور ، وبطريقة ميكانيكية الى تغيير عقليات الناس او الى تطوير ثقافتهم السائدة - ولكن من المفروض ايضا ان تتولى اجهزة القيادة السياسية زمام الحياة الثقافية لتوجيهها الى مسار التغيير المطلوب بهدف الى اعادة تربية الناس بروح المرحلة التاريخية الجديدة التي يدخلها المجتمع بتغير وسائل الانتاج وعلاقاته وقواه ، وبتعبير آخر ، فان الثورة التي تغير من المضمون السياسي للمجتمع والتي تتولى عملية تطويره تكنولوجيا ، هي نفسها التي لا بد ان تتولى عملية التغيير الثقافي ، هي التي لا بد ان تتولى قيادة الثورة الثقافية التي تهدف الى خلق وتدعيم الثقافة والعقليات الجديتين والثورتين : الثقافية والعقلية اللتان تؤمنان بقدرة الانسان وبحقه في صنع مصيره ، وفي مواجهة قوى القهر الاجتماعية والطبيعية التي تكبل حريته ، واللذان يؤمنان بضرورة ان يصي الناس القوانين العامة التي تسيّر المجتمع والطبيعة ، ان يصوا الضرورة الموضوعية من اجل ان يتجاوزوا حتميتها بختمية أشمل منها ، واكثر فعالية ، هي حتمية انتصار الناس الواعية على كل اشكال القهر والتخلف على كل مسبباتهما في الواقع الاجتماعي وفي الطبيعة .

وايا كانت الخلافات التي قد تظهر او التي قد تكون موجودة بالفعل حول الوظيفة الحقيقية للثقافة فان احدا من بلادنا الان لا يجادل في اهمية تحول « الثقافة » الى سلاح في ايدي الجماهير تتعلم به واقعا وتتعرف من خلاله عليه ، وتتعلم به ايضا كيف تغير هذا الواقع وتحافظ على طاقات التغيير الكامنة فيه . قد يتناقش المثقفون حول وظيفة « الفن » وحول طبيعة الوضع الانساني والاجتماعي للفنان ، وقد يقول بعض الاساتذة في الجامعات نظريات مختلفة ويعلمون عن ايمانهم بهذه النظرية او تلك حول اصل الثقافة ومعناها ، وحول وظيفة الشاعر من العصر الحديث ووضع الفنان والقضايا الملحة على ضميره باعتباره معبرا عن ضمير عصره ولكنهم جميعا في المجالات ذات الاحتكاك المباشر بجماهير الناس وبالواقع العملي : في المسرح مثلا او في المقالات التي يكتبونها للصحف او

حتى للمجلات المتخصصة « يتلبسون » نظريات الثورة من كل صنف ولكنها جميعا نظريات تؤدي الى مفهوم واحد : الثقافة لا بد ان تصل الى الناس جميعا ، لانها هي القادرة على صنع وعي الناس ، بل انها انعكاس صادق لهذا الوعي وعامل اساسي ايضا في تشكيله بعد انعكاسها عنه . الى هنا ويتفقون ، ولكنهم يختلفون وتفرع بهم السبل اذا تحدثوا عن « ماهية » الثقافة التي يجب ان تصل الى « الناس » . .

ونحن لن نهتم هنا - مرة ثانية - بهذه الاختلافات ولكن برنامج الاحتفال الرئيسي الذي اعدته ادارة الثقافة الجماهيرية بوزارة الثقافة بمناسبة عيد الفلاحين ، قد يصلح مادة لمناقشة نموذج « رسمي » من الثقافة التي ستصل الى الناس عن طريق الجهاز المسؤول عن تثقيف جماهير الفلاحين في ريفنا .

ضم هذا البرنامج عددا من العروض والاستعراضات قدمت على مسرح متنقل اقيم في ساحة احدى قرى محافظة « القليوبية » شمال القاهرة . . وبدا الاحتفال بعرض غنائي راقص لفرقة « فنون شعبية » (1) جديدة ، هي آخر ابتكارات « فنان الشعب » التقديم زكريا الحجاوي، واطلق عليها اسم « فرقة فنون الحارة » . وضم البرنامج ايضا اغنيات كورالية من تراث سيد ديويش ، ثم اغنيات لفرقة جديدة اسمها « أبناء الارض » ثم عرض « ملخص » لمسرحية اسمها « آه يا بلد » قدمتها الفرقة المسرحية التابعة لقصر الثقافة في مدينة « بنها » عاصمة محافظة « القليوبية » .

اما عن فرقة زكريا الحجاوي ، التي كونها كما هو واضح من وجوه افرادها وملامحهم وملابسهم وطريقة ادائهم في الفناء او في الرقص من عناصر شعبية فعلا ، فنحن في غنى عن تناول مستواها الفني البدائي والمضحك والذي يقل كثيرا عن مستوى الفرق المشابهة في اي « سيرك » ريفي يطوف موالد الادلياء في القرى البعيدة المشكلة الحقيقية تكمن في « المفهوم » الكامن وراء مثل هذه الفرق : مفهوم ان « الفن الشعبي » ، او الفن الذي يدعه الناس « فن الحارة » فن مقدس يجب عندما ينقل ان ينقل كما هو - (بجبله) - كما يقال في مصر - لكي يوضع فوقه منصة العرض . والمريب ان زكريا الحجاوي - الذي اعتقد انه الف كلمات الاغاني - اراد ان يطعم هذا الفن بوظيفة تعليمية من نوع ما ، فبدأ الاغاني باغنية جماعية تطلب الفرقة فيها من الجمهور ان « يحسن الانصات » الى ما سوف يسمونه من الفناء ، ولكن زكريا الحجاوي لم يجتهد على الأرجح في سبيل ان « يتكرر » شيئا يقوله في الاغنيات التالية يستحق الانصات الحسن ، من المؤكد ان « زكريا الحجاوي » كان يحمل في ذهنه مفهوما تقديما مميّنا ، او موقفا تقديما من ظاهرة « الانتهازية » ومن العناصر التي « تتسى ضميرها » فتحاول الانراء على حساب المراكز القيادية التي تحتلها في القرية نفسها . ومن المؤكد ان التفكير في اتخاذ موقف نقدي اجتماعي من نوع ما يشكل ظاهرة طيبة بالنسبة لانتاج زكريا الحجاوي ، وبالنسبة لفرق « الفنون الشعبية » عموما عندنا، ولكن المفهوم الاخلاقي الذي يقوم عليه الموقف النقدي ، هو ما يشكل مصدر القصور الاساسي في مثل هذا الفن الشعبي . كان الموقف الاخلاقي في تراث الادب الشعبي موقفا منسقا مع نوع العقليات السائد في عصور ابداع هذا التراث وفي المستويات الاجتماعية التي شاركت في ابداعه ولكن في عصر الثورة لا يصبح هناك مجال للعطف الاخلاقي الذي اثبتت عصور التاريخ الطويلة المظلمة انه لا يصلح كاداة لتغيير « اخلاق »

الناس ، فالثورة الاجتماعية ، تفهم الاخلاق باعتبارها جزءا من بناء عقلي وجداني متكامل للمجتمع المعين ، وللغة الاجتماعية المعينة ، فالاخلاق السائدة بالتالي هي في نفس الوقت اخلاق الفئة الاجتماعية السائدة والانحراف الاخلاقي ليس شيئا عارضا وليس نتيجة لقلة ضمانات المنحرفين وانما هو شيء مرتبط بالشوكة الاجتماعية السائدة والذي صنعه ظروف اجتماعية فرضتها فئات اجتماعية سائدة . والوعظ يمكن ان يؤدي الى التسوية بين المنحرف اخلاقيا وبين المستقل ، وهذا ما فعله زكريا الحجاوي ، فاصبح المنحرف اخلاقيا هو هدف النقد ، بينما لم تشهد « القرية » التي مثلتها فرقة « فنون الحارة » مستقلا واحدا ، لان زكريا الحجاوي لم يفكر في فضح المستقلين وتعريفهم ، انما تكرر بناء على مفهومه الاخلاقي السطحي في « وعظ » المنحرفين الذين تاب مثلهم المنحرف نتيجة « للوعظ » الشديد الذي تعرض له .

اما فرقة الفناء الكورالي - وهي فرقة تابعة لاحد قصور الثقافة بالاسكندرية - والتي قدمت بعض اغنيات لسيد درويش بعد اعادة توزيعها الموسيقي على اساس اوركسترا الى كورالي ، فقد « ادتهت » الفلاحين حقا ولكنها لم تصل اليهم باغانياتها التي كانوا يعرفون منها نشيد « بلادي بلادي » الشهير . والقضية مرة ثانية ليست قضية المستوى الفني للفرقة ، التي من الواضح انها تعمل بجدية من اجل الوصول الى مستوى معقول ، وهي مكونة من مجموعة من طلبة وطالبات مدارس مدينة الاسكندرية . القضية مرة اخرى هي قضية « مفهوم » الفن الشعبي ، وقضية المفهوم الذي يكمن وراء تطوير هذا الفن واعادته في صورة معقولة « للناس » الذين كانوا اول من ابدعه .

ان فكرة « قدس » التراث الشعبي ، التي تؤدي الى تمجيده وتقديمه كما هو تقريبا ، بعد ادخال التحويرات الشكلية عليه - وهذه التحويرات في حالتنا كانت في صورة التوزيع الاوركستراي والاداء الكورالي - لن تؤدي في النهاية الى تقديم عمل مقنع لانه سيكون عملا شائها وممسوخا ، ما لم تكن الابنية الفنية الاصلية صالحة لهضم التحويرات الشكلية الجديدة وتمثلها . ونشيد « بلادي بلادي » نموذج طيب لمثل هذه الابنية الفنية الاصلية الصالحة لتقبل هذه التحويرات . ولكن هذا لا يعني ان كل الابنية الفنية الاصلية تستطيع ان تهضم تلك التحويرات بحيث تنتهي الى عمل فني متماسك ومقنع وممتع معا ، ان النظرة الرومانتيكية التي مجدت الفن الشعبي واستلمت لبريقه الاخاذ ، فاستسلم اربابها لاعماله ينقلونها حرفيا لم تؤد الى خلق اعمال عظيمة . وانما ادت الى اساءة فهم الاعمال العظيمة التي يضمها التراث وبالتالي الى اساءة الاستفادة منها . وفي مجال الموسيقى بالذات - حتى الموسيقى الرومانتيكية - لم يحاول الموسيقيون

قريبا :

عدن مضاع

مجموعة قصص

بقلم

فهدى الاسدي

منشورات دار الكلمة - بغداد

الرومانتيكيون - ومن بينهم سيد درويش بمعنى من المعاني - ان ينقلوا اعمال التراث الشعبي الفنية كما هي الى اعمالهم ويقتصر دورهم على التحوير الشكلي لهذه الاعمال . وانما قاموا باختيار التسميات والجمال والجزئيات الصالحة للدخول في نسج اعمالهم الفنية الجديدة بهدف تطعيم هذه الاعمال بروح الفنون الشعبية لا بهدف تحويل اعمال الفنون الشعبية الى اعمال معاصرة . اما الموسيقيون الكلاسيكيون فقد نقلوا اعمال التراث وقاموا بتحويلها واقتصر دورهم على هذا التحوير ، ولكنهم لم يقدموا في النهاية الا فنون « ثوبية » ارسنراطية او دينية ... اي قدموا في النهاية فنونا غير شعبية في الحقيقة . ولعل رغبة بورجوازيينا « الشعبين » الجدد ، في الاستمتاع بفننون تراننا الشعبي ، شريطة ان تقدم لهم الاطار البورجوازي اللامع وان تكون محملة بوجهات نظرهم الى الشعب صاحب التراث الذي يستمتعون به - لعل هذه الرغبة ان تكون مسؤولة عن سيادة هذا المفهوم المتناقض عن « تطوير الفنون الشعبية » - المفهوم الذي يؤدي الى تمجيد الفنون الشعبية نفسها ، مع التسلي باصحابها او مع السخرية منهم .

الصورة القابلة تماما للصورتين السابقتين ، هي تلك التي قدمتها فرقة « اولاد الارض » . ان « اولاد الارض » جماعة من الشبان ، من افراد المقاومة الشعبية في مدينة السويس ، يقولون عن انفسهم انهم الفوا اغانيهم في الخنادق على خط النار في لحظات تولف الاشتباكات . ومن الواضح انهم الفوا هذه الاغنيات وغنوها على اساس استخدام الحان شعبية في مدينة السويس نفسها ، كما انهم لا يستخدمون غير الآلات الموسيقية الشعبية المنتشرة في منطقة القتال ، مثل آلة « السمسية » . وهي آلة وترية بدائية شبيهة بالقيثارة ، وان كانت اقل منها في عدد سلاكلها الموسيقية وفي قوتها اللحنية بالطبع . انهم لم يفكروا في تقليد الاغنيات الشعبية ، ولم يفكروا في تطوير تلك الاغنيات . ولكنهم الفوا اغانيهم الخاصة المعبرة عن نوع اهتزازاتهم النفسية وانفعالاتهم بالتوقف الذي يواجهونه على خط القتال . انهم مباشرين وخطابيون ، وهم خشنون قليلا المهارة الفنية لم يصلوا اصواتهم ولم يعنوا كثيرا بانتقاء كلماتهم ولم يفكروا في ان يتدربوا على الفناء الا بعد ان بداوا الفناء بالفعل .. ولذلك - او رغما عن ذلك - فانهم قادرين على ان يهزوا الاعمال بالفعل - اعماقا نحن الافندية المثقفين القادمين من المدينة ، واعمال الفلاحين الذين يقف ابناءهم على خط القتال ، وربما فقد بعضهم ابنا له او اخا او صديقا في صحراء سيناء . ان الالف التي صقلت - آلف الافندية واكف الفلاحين - لحظة سماع كلمات « سيناء يا عاري يا حلمي وتاري » لم تكن تعبر عن انفعال وطني فقط ، وانما كانت تعبر عن انفعال وجداني اهتز ايضا للفن الصادق وحده .. رغم مباشرته وخطابيته وخشونته وقلة مهارته . لقد خلق هؤلاء الجنود المنشدون فنه شعبي بصورة تلقائية من خلال الانفعال والرغبة في التعبير عن هذا الانفعال والرغبة في توصيله الى الآخرين .. والرغبة في دعوة الآخرين الى مشاركتهم فيه والى تحويله الى اداة التنوير .. لانهم في حدس تلقائي صادق واصل ، يعرفون ان التنوير او الوعي سيكون مع الانفعال اداة للفعل ، للاسكاف بالبندقية او لتدعيم من يمسك بها ، من اجل تغيير الواقع بالفعل ايضا : والفعل الذي يرون انه هو المطلوب الآن هو القتال ، لان الواقع المطلوب تغييره هو واقع احتلال اجزاء من وطننا لا بد ان تتحرر .

ولكننا نرى في النموذج الفني الذي قدمه « اولاد الارض » ، دافعا الى فعل من نوع آخر ، نعتقد ان ادارة الثقافة الجماهيرية مطالبة به الآن : فعل التفكير في نوع الثقافة التي ستقوم بتوصيلها الى الفلاحين : ثقافة المدينة المترهلة المتظاهرة بالترف والتخمة ، ام الثقافة المعبرة عن الوعي بضرورة التغيير الاجتماعي ، والمساهمة في احداث هذا التغيير عن طريق ايقاف طاقات الملايين من فلاحينا ودفعها الى العمل في طريق التغيير الاجتماعي نفسه .

سامي خشبة

القاهرة

قضايا مسرحية :

الموسم المسرحي المرفوض في القاهرة

بقلم : محمد بركات

في العدد قبل الماضي - سبتمبر ١٩٦٩ - من مجلة « الآداب » تعرضت في وقفة طويلة لحصاد الموسم المسرحي في القاهرة في محاولة للالام بتفاصيله وظواهره وقضاياها وتقييمه في نهاية الامر .. وكانت الفكرة المحورية الاولى التي قام عليها هذا الموضوع تقول ان ثمة موسمين مسرحيين كانا يتنازعان الصعود فوق خشبة المسرح في مصر .

- الموسم الاول : موسم هزيل في اقله جيد في القليل منه تمثله مسرحيات : « دائرة الطباشير القوقازية » و « البلياتشو » و « ليلة مصرع جيفارا » و « بلدي يا بلدي » و « الضيوف والبانو » و « زهرة من دم » و « تانجو » و « على جناح التبريزي وتابعه قفة » و « الصعلوك » و « جمعية كل واشكر » و « حكاية شركان في بيت زارا » و « المريحة » .. وقد قدر لهذه المسرحيات ان تعطي خشبة المسرح لتمثل الموسم المسرحي « المرفوض » في القاهرة وهو الموسم الذي تعرضنا له .

- الموسم الثاني : موسم جيد في كله او اقله تمثله مسرحيات .. « الحسين نائرا » و « الحسين شهيدا » لعبد الرحمن الشراوي و « سبع سواقي » و « الأستاذ » لسعد الدين وهبه و « المخططين » ليويسف ادريس و « عندما ظهرت العفاريات في مصر الجديدة » لعلي سالم و « ماساة ارنستو تشي جيفارا » لمعين بسيسو و « القرش الأزرق » لصالح مرسى ولم يقدر لواحدة من هذه المسرحيات ان تعطي خشبة المسرح ومثلت في مجموعها الموسم المسرحي « المرفوض » في القاهرة .. وهو الموسم الذي سنتعرض له .

واذا كانت هذه المسرحيات قد تعثرت في طريقها الى خشبة المسرح او ان خشبة المسرح هي التي صقلت الطريق اليها فلقد وجدت جميعها طريقها الى النشر باستثناء مسرحيتي « الأستاذ » لسعد الدين وهبه و « عفاريات مصر الجديدة » لعلي سالم .. بل ان بعض هذه المسرحيات قد نشر مرتين مرة على صفحات الجرائد والمجلات ومرة بين دفتي كتاب .. والغريب - او لعله ليس غريبا - ان نشر هذه المسرحيات قد أحدث من الأثر قراءة وحوارا ونقدا ما لم يحدثه الموسم المسرحي المرفوض بالفعل وحتى تلك المسرحيات التي لم يقدر لها ان تنشر بعد وجدت طريقها الى تجمعات الادباء والمثقفين في مصر فقرئت ونوقشت وقيمت كاحسن ما تكون القراءة ويكون النقاش ويكون التقييم .. وقد أحدث نشر هذه المسرحيات وقراءتها تيارا تحتيا بالغ الأهمية عظيم الخطورة فكان خير عوض لكتابها .. ولكن ورغم كل شيء تبقى هذه الاعمال في انتظار اللحظة التي تعطي فيها خشبة المسرح للمسرحية تظل ناقصة حتى تعطي هذه الخشبة الرهيبة وتلتقي ذلك اللقاء الحي الحر المباشر بالجمهور .

والآن .. قد يثور سؤال : ترى لماذا رفضت هذه المسرحيات - رغم الحكم بجودتها - ومن الذي رفضها ؟

الحق .. انه ليست هناك اجابة واضحة قاطعة على هذا السؤال .. فلقد تعددت جهات الرفض واسبابه بمثل ما تعدد اسباب الموت ولكنها انتهت جميعا باهدار دم هذه المسرحيات وعدم تقديمها .

اول ما يتبادر الى الذهن حين يكون الحديث هو رفض الاعمال الادبية للكتاب من الظهور هو « الرقابة » .. ولكننا نظلم الرقابة ظلما فادحا اذا الصقنا بها تهمة منع ظهور هذه الاعمال على خشبة المسرح .. نعم .. هناك مراجعة لاعمال الكتاب في مصر ظهرت الحاجة اليها بعد الهزيمة المروعة - والمؤقتة - التي مني بها الوطن العربي في الخامس من حزيران .. وليس في هذا ما يخجل او يشين فلا بد والوطن يحشد كل امكانياته لحرب مقدسة ان تكون هناك مراجعة من نوع ما للكلمة

التي تقدم للناس منعا للسليبين والانهمامين والمفرضين من التسلسل الى الجماهير بأفكار مشبوهة ترتدي مسوح الكلمات البريئة .. ووجود نوع من الرقابة في مصر شيء لا تنفرد به فهكذا حدث ويحدث في كل الدول التي عاشت وتعيش ظروفها ربما كانت اخف وطأة بكثير مما تتعرض له مصر والامة العربية بل اننا نجد الرقابة جزءا من النظام الحاكم في كثير من دول العالم التي لا تتعرض لاي خطر خارجي .. ولهذا يصعب من واجبا ان نحترم وجود هذه الرقابة ونقدر دورها ونساعدنا على اداء هذا الدور .. وظني ان هذا هو ما يحدث بالفعل .

والذي اريد ان اؤكد - يقينا - ان « الرقابة » على الاعمال الادبية في مصر لم تكن هي السبب في منع هذه المسرحيات من الظهور .. فالحق ان الرقابة في الجمهورية العربية - وليس هذا اثباتا على الحقيقة - تتمتع بصدر رحب اوسع ما تكون الرحابة ويكفي ان نذكر ان الرقابة هي التي سمحت بظهور مسرحيات تتسم بالنقد العنيف بعد الخامس من حزيران مثل « المسامير » و « العرض الحلي » في اعقاب النكسة واخرى عرضت في هذا الموسم مثل « بلدي يا بلدي » التي تحمل الشعب والقادة جميعا مسؤولية الهزيمة و « زهرة من دم » التي ادانت الامة العربية في نقد عنيف وحملتها بتهمة ضياع فلسطين وهي تعرض لتفجر المقاومة فوق الارض المحتلة .. والرقابة هي التي سمحت بعرض افلام لها نفس السمة من الصنف النقدي مثل « شيء من الخوف » و « ميرامار » فضلا عن عدد لا نهاية له من المقالات والدراسات النقدية التي اخذت تشرح المجتمع المصري في نقد عنيف وصولا الى اسباب النكسة وبحثا عن سبيل الى تجاوزها .

ولماذا نذهب الى بعيد ؟ .. والرقابة لم ترفض واحدة على الاطلاق من كل المسرحيات التي تعرض لها اليوم .. نعم .. لقد وافقت الرقابة عليها جميعا .. او قل انها وافقت على كل ما قدم لها منها رغم انها جميعا قد كتبت بعد النكسة وانها تتناول ظروف اللحظة التاريخية الحاسمة التي نعيشها الآن بشكل مباشر او غير مباشر .

من المسؤول اذن عن عدم تقديم هذه المسرحيات ؟ .. اقول : انها مؤسسة المسرح على وجه الدقة . لقد تسببت بقصورها او تقصيرها او هما معا في تحية هذه المسرحيات التي كان من الممكن ان تقدم لنا موسما جيدا ناجحا وافسحت المجال لمسرحيات من نوع « المريحة » و « جمعية كل واشكر » وغيرها تلك التي اسفرت عن موسم مسرحي فاشل فنيا وجماهيريا ..

ان مؤسسة المسرح مثلا هي التي دفعت بشائية عبد الرحمن الشراوي « الحسين نائرا » و « الحسين شهيدا » الى الازهر لتستفيته في تقديمها .. وكان من الطبيعي ان يرفض الازهر بتروته المعروف عرض هذه المسرحيات بحجة ان تمثيل شخصية « الحسين » واخته « زينب » على المسرح تمثيل بهما ورغم ان عالما جليلا مثل الشيخ احمد حسن الباقوري قال انه لا يعرف نصا في القرآن او السنة يمنع هذه الشخصيات من الظهور على المسرح الا ان الازهر والمؤسسة معا لم يأخذا بهذا الرأي .. وهكذا قدر للمسرحية ان تظل حبيسة الكتاب ولا تتجسد على خشبة المسرح ابدا .

ومؤسسة المسرح مثلا هي التي تناكست عن تقديم مسرحيتي « عفاريات مصر الجديدة » لعلي سالم و « القرش الأزرق » لصالح مرسى الى الرقابة فلما منها او من بعض المسؤولين فيها ان مثل هذه المسرحيات ولا بد ستقابل بالرفض من الرقابة . ولا ادري من اين جاء للمسؤولين في المؤسسة مثل هذا اليقين .. وهكذا استسهلت المؤسسة هذا الطريق وحكمت على هذه المسرحيات بان تبقى حبرا على ورق .

ثم ان مؤسسة المسرح اخيرا هي التي فاضلت بين مسرحية شعرية جيدة هي « ماساة ارنستو تشي جيفارا » لمعين بسيسو ومسرحية خطابية زائقة هي « القاهرة ليلة مصرع جيفارا » لميخائيل رومان واختارت الثانية لتقدمها في عرض اجمع النقاد على انه قام على اكثاف



سعد الدين وهبي

عصر النبوة وجلال قيمها التي تدوب بتقاليد عصر جديد وطبقة جديدة مستفيدة بالضرورة من هذا العصر ..
هنا تظهر الحاجة الى رجل .. الى بطل ثوري يضع علامة على الطريق حتى ولو كانت هذه العلامة هي دم النبوة الذكي .. ولقد قدر للحسين ان يكون هذا الرجل .. وكان دمه الطاهر هو هذه العلامة .
اسمعه يقول :

فانا الشهيد هنا على طول الزمان
انا الشهيد
فلتصبوا جسد الشهيد هناك في وسط المراء
ليكون رمزا داميا
للموت من اجل الحقيقة والعدالة والاباء
قطراته الحمراء تسرح فوق اطباق السحب
كي تصبغ الافق اللبد بالعداء
بعض الوان الاخاء
من قلبي الدامي ستشرق روعة الفجر الجديد
من حرّ اكبار العطاش سينبع الزمن السعيد
طوبى لمن يعطي الحياة لقيمة اغلى عليه من الحياة
طوبى لابناء الحقيقة ادرکوا ان الاباء
هو الطريق الى النجاة .

وخرج الحسين الى مستصرخيه وخاذليه .. خرج لانه كما يقول « يخاف على الحقيقة والعدالة والسلام » وبخروج الحسين الى الكوفة في رحلة الشهادة يتجسد الصراع الدموي بين روح الاسلام وجوهره ومبادئه وبين اصحاب المصالح من الطبقة الجديدة .. صراع القيم .. قيم نبيلة تنوي ويجب ان تعيش ضياء للانسان .. وقسم فاسدة تستشري ليخرج من عبادتها الشر .. البدا والمصلحة وجهها لوجه .. هل كان يملك الحسين في ظل هذه اللحظة التاريخية التي تفتك بالدولة الاسلامية ان يعطي البيعة ليزيد ؟ .. هل كان يملك ان يتراجع ؟ .. هل كان بمقدوره ان يحجم عن الصراع ؟ .. انه لو فعل شيئا من هذا لما كان الحسين بن علي ولما كان حفيد النبي ولما بشره بمكان قرب مكانه في الجنة .
طفل الحقيقة كان يصرخ .. تنهار القيم .. وتنتهك العدالة ..

اعظم مخرج مسرحي في مصر وهو كرم مطاوع .. ولولا ان المسرحية قد قدمت من خلال هذا المخرج لميت بفشل ذريع لانها تقوم على نص غير ذي قيمة .. وهكذا - ايضا - قدر لمسرحية معين بسيسو ان تحرم من الصعود فوق خشبة المسرح .

ومن جماع هذه المواقف التي اتخذتها مؤسسة المسرح حيال هذه المسرحيات بشكل مباشر او غير مباشر مقصود او غير مقصود تجمعت هذه القائمة من المسرحيات الجيدة المرفوضة .. وهكذا قسّر لموسم مسرحي جيد ان يتوارى ولموسم آخر اقل جودة ان يظهر ويحتل دائرة الضوء مضيئا الى فشل المؤسسة فشلا آخر .. كما قدر لجمهور المسرح المصري تبعا لذلك ان يحرم من كتابه اللامعين امثال سعد الدين وهبي ويوسف ادريس وعبد الرحمن الشراوي وعلي سالم في نفس الوقت الذي حرم فيه كاتبان جديدان من الظهور هما معين بسيسو وصالح مرسي .

ان اية نظرة موضوعية سليمة لا بد ان تقطع برجحان كفة هذا الموسم « المرفوض » على كفة ذلك الموسم « المرفوض » .. وحتى لا نتهم باطلاق الاحكام جزافا فاننا نقف - الآن - امام هذه المسرحيات المرفوضة وقفة لا بد وان تكون للأسف سريعة لا توفيقها حقها الكامل من التحليل والتقييم والنقد فمن المستحيل - اليس كذلك ؟ - ان نعرض لهذه المسرحيات جميعا في مقال واحد وكل منها يستحق مقالا قائما بذاته .. ولكن هذا الحق الاخير يبدو اكثر استحالة لانه يحتاج الى مساحة زمنية تمتد الى ثمانية اشهر في هذه المجلة فتحن بازاء ثمانى مسرحيات .. واضعف الايمان ان نعرض لهذه المسرحيات ذلك العرض الجامع مستهدفين الوصول الى جوهرها مباشرة والتعريف بها خاصة وان معظمها لم يتناول نقديا على الاطلاق .. ثم - وهذا لا يقل اهمية - ان نعمل على احياء وجودها بعد ان حكمت عليها مؤسسة المسرح بان تظل ابدا خلف الستار .. واحسب ان هذا العرض سيقودنا في النهاية الى تحديد اهم الخصائص والملامح والمميزات التي تتفرد بها كل مسرحية على حدة او تشترك بها مع غيرها من المسرحيات .

● ثار الله : (١)

مع اول مسرحيات ذلك الموسم المرفوض تلتقي بواحدة من اصخم اعمال المسرح المصري وهي مسرحية « ثار الله » التي كتبها عبد الرحمن الشراوي في جزأين هما : « الحسين ثاراً » و « الحسين شهيداً » .. والجزءان مما يكونان ملحمة درامية هائلة - ١٩ منظرًا في ٤٢٠ صفحة - لخروج الحسين بن علي وثورته واستشهاده في كربلاء .

والمسرحية تكاد تكون نموذجا مثاليا لمسرح الاستشهاد كما قد نجده عند برناردشو واليوت وبيكيت وبولت وغيرهم .. فهذا هو الحسين يرفض اعطاء البيعة ليزيد بن معاوية .. وهو يعلم ان هذا الرفض سيقوده الى طريق طويل ملىء بالنضال ليس يعلم نهايته الا الله .

لقد قدر للحسين ان يوجد يلعب دوره في لحظة تاريخية بالغة الخطورة من عمر الدولة الاسلامية .. كان يمثل مع بقية قليلة من آله وصحبه آخر ما تبقى من عطر النبوة وميراثها العظيم من القيم الثورية السامية .. وكان لا بد لهذه القيم بما تحمله من مبادئ وافكار ان تصطدم بشكل الدولة الجديد كما قام في الشام على يد معاوية وانصاره وابنائهم من بعده .. ولم يكن للحسين من خيار .. صدام تاريخي قدرى كان على كل طرف من اطرافه ان يلعب دوره فيه كاملا .

كانت الخلافة تستبدل بنظام ملكي يرث فيه الابناء آباءهم .. وتحولت الشورى الى استبداد مزر يجافي روح الاسلام .. وسقطت العدالة الاجتماعية لتتحول الدولة الاسلامية الى فئة قليلة ساحقة تملك كل شيء وفئة كبيرة مسحوقة لا تملك اي شيء .. كان الابطال والثوار يتوارون ليحل محلهم رجال السياسة والحكام .. وهكذا يصطدم ميراث

١ - نشرت مرتين : مرة سلسلة في جريدة الجمهورية ومرة في كتاب من جزأين اصدرته دار الكاتب العربي بالقاهرة .

ولا بد من دفع الثمن .. ترى من يدفعه ؟ .. ليس غير مناضل ثوري أبي .. ليس غير نبي يحمل روح الفساد .. وقد دفع الحسين باستشهاده ثمن الحقيقة والعدالة والسلام .. وسقط ليصبح رمزا ومثالا ومناورا .. سقط الانسان وعاش الرمز .. وذاب ذلك الكيان المادي لتحيا الاسطورة .. مات الحسين ليبقى شاهدا على عصره .. وعلى اشباه عصره .
كان يقول :

ليست العبرة في قتل الحسين بن علي

انما العبرة فيمن قتلوه .. ولماذا قتلوه

انا نثار الله فيكم .. فاطلبوه .

هذا هو المضمون العام لجوهر مسرحية عبد الرحمن الشراقوي ودرة اعماله على الاطلاق .. وبرغم هذا العرض المبسر للمسرحية الضخمة فمن اليسير ان نلاحظ ان الشراقوي قد اختار هذه اللحظة التاريخية بالذات من عمر الدولة الاسلامية واختار شخصية الحسين على وجه التحديد ليقدم لنا « مثالا » لرجل من رجال المبادئ أو « نموذجاً » لبطل ثوري ليس اكثر من حاجة هذا العصر الى شبيه له .. نعم .. ان الصراع الدموي الذي تنور رجاه اليوم سواء على المستوى المحلي المحدود او المستوى العالمي المطلق بحاجة الى نماذج ثورية تقتدي بخلق الحسين وبخطه في النضال .. ان معركتنا بحاجة الى رجال يضعون المبدأ فوق الحياة .. يملكون القدرة على التضحية بالنفس من اجل الايمان بالقضية وعدالتها .. لقد استشهد الحسين ليحافظ على القيم الفاضلة للدولة الاسلامية بشكل خاص وقيم الانسان على نحو خاص .. ومعنى هذا ان هناك ما هو اقل من حياة الحسين ومن دمه الذي الطاهر وعذابه الانساني العميق .. حقا هناك ما هو اقل من حياة الانسان الفرد .. جوهر الحياة نفسها كما يجب ان تكون .
لقد كتب عبد الرحمن الشراقوي هذه المسرحية ليقدم لنا بطيالا ثوريا في لحظة من احلك اللحظات التي مرت على الامّة العربية .. وكانى به وهو يقدم لنا هذا البطل الثوري يريد ان يقول اننا بحاجة الى ابطال ثوريين على مثاله .

● سبع سواقي : (٢)

وهذه مسرحية اخرى من مسرحيات الموسم المرفوض وهي المسرحية الثانية - بعد المسامير - التي كتبها سعد الدين وهبة بعد النكسة العسكرية وعنها .. وعنوان المسرحية يحمل دلالة تستمد معناها من احدى اغنيات الفولكلور الشعبي المصري التي تقول « سبع سواقي بتسقي لم طفولي نار » وهي تفصح لنا عن ذلك الحزن العميق الذي يعيشه المؤلف وابطاله لاحداث ذلك العام الحزين .. حزن يملأ القلب نارا ولا تستطيع كل مياه سواقيه السبع ان تطفئ شيئا من لهيبه .
صدرت المسرحية في القاهرة فاذا بها تواجه باحتفاء شعبي نفذت معه كل النسخ المطبوعة في ايام .. وحدثت المسرحية قراءة من الاثر - هكذا ازمع - ما لم تحدثه مسرحيات اخرى كثيرة قدر لها ان تصعد فوق خشبة المسرح .

هذا هو الكاتب المصري بشكل عام والمؤلف المسرحي على نحو خاص يقف شاهدا على احداث عصره يشارك فيها ويسجل وقائعها حتى ولو كان تناول هذه الاحداث محفوفاً بما لا حد له من الصعاب .
وفي اعقاب الهزيمة المروعة مباشرة ودوار ما حدث ما زال يلف بالرؤوس خرج سعد الدين وهبة بمسرحية « المسامير » ليطلق من فوق خشبة المسرح صرخة واحدة مدوية .. « سنقاتل » .. واليوم وبعد مضي اكثر من عامين على احداث حزيران الدامية يخرج علينا سعد الدين وهبة مرة اخرى بمسرحيته تلك ليطلق صيحة اشد عنفا - ربما - تقول .. « لم لم نقاتل بعد لنسترد الارض السليبية وقد مضى على الهزيمة عامان ؟ » .

٢ - نشرتها مؤسسة دار الشعب بالقاهرة .

وفي مسرحيته تلك الاخيرة يقدم لنا سعد وهبة فتنازيا واقعية - اذا صحت التسمية - تحكي قصة خمسة من شهدائنا الذين ماتوا في سيناء .. لقد قام هؤلاء الخمسة من قبورهم في سيناء بعد ان مضى على الهزيمة عامان وعانوا الى حيث المقابر في القاهرة ليدفنوا وسط اهلهم وذويهم لانهم على حد قول احدهم وهو « عبد الغفار » قد انتظروا تحرير الارض طويلا بلا فائدة .. يقول .. « الحكاية طولت قوي .. واحنا قلقنا » .. غير ان موتى القاهرة يرفضون قبول هؤلاء الخمسة الى جوارهم لانهم على حد زعمهم موتى وليسوا شهداء ولا يحق لهم ان يدفنوا الى جوار شهداء عام ١٩٨٤ و١٩٥٦ وعام ١٩١٩ فضلا عن شهداء معارك التحرير ضد الصليبيين والفرنسيين وغيرهم .. ومن هذا الموقف يبدأ سعد الدين وهبة في تفجير القضية .. انه غاضب ليس على الوطن وانما من اجل الوطن .. وهو في غضبه ذلك العنف ينقد اشد ما يكون النقد قسوة وصولا الى اسباب الهزيمة الحقيقية .
استمع الى هذا الحوار بين « عبد المال » احد شهداء عام ١٩٤٨ و « عبد الغفار » احد شهداء عام ١٩٦٧ .. والاول يتزعم رفض قبول الثاني وزملائه الى جوارهم في مقابر الشهداء :

عبد المال : اذا كانوا ما حاربوا يندفنوا معنا ازاى ..

عبد الغفار : احنا كنا مستعدين نحارب وهما قالو انسحبوا ..

عبد المال : المهم النتيجة .. النتيجة انكم انسحبتم من فيسر ما تعاربو يبقى تعتبروا انفسكم حاربتم ليه .

عبد الغفار : اذا كانت العبرة بالنتيجة فانتهم ايه كانت نتيجة حربيكم ..

عبد المال : احنا كنا على ابواب تل ابيب ..

عبد الغفار : وما دخلتوهاش ليه ؟

عبد المال : جت لنا اوامر الهدنة وما تنشاش كمان السلاح الفاسد .

عبد الغفار : اهي اوامر الهدنة زي اوامر الانسحاب والسلاح الفاسد زي القيادة العسكرية الفاسدة .. دي زي دي .

ويترتب على هذا الموقف ان تمقد محاكمة من الموتى للفصل في النزاع يقف على رأسها احمد عرابي ولكن الحكم لا يصدر في القضية ذلك لان شهداء سيناء الخمسة يختفون قبل النطق بالحكم .. ويكتشف الجميع انهم قد اختفوا وعادوا الى مقابرهم في الارض السليبية بعد ان قرأوا في احدى الصحف عن « قيام منظمة للفدائيين المصريين في سيناء » .

وفي هذه المسرحية التي تأتي - ربما - على قمة اعمال سعد الدين وهبة يستعرض الكاتب تاريخ النضال المصري ضد اعداء هذا الشعب منذ الحروب الصليبية حتى الآن وكانى به يريد ان يقول ان تاريخكم في الكفاح الوطني حافل بالامجاد والانتصارات وليست الحرب العربية الصهيونية الا جزءا من سلسلة طويلة ستنتهي حتما بالنصر كما انتهت كل معارك هذا الشعب بالنصر العظيم .

ولكن الكاتب من ناحية اخرى وهو يقدم لنا هذه الخلفية النضالية العريضة يقسو اشد ما تكون القسوة على ابناء اليوم .. وتبدو لنا قسوته النقدية تلك من خلال تعرضه لقطاعات الشعب المختلفة في مواجهة حادث الموتى الذين عادوا من سيناء .. انه يقدم هذه القطاعات ليدينها ويصمها بالتهاوت والادعاء والسلبية والاهتمام بالتفافه من الامور في الوقت الذي يجب ان تتخلص فيه من كل هذه العيوب لنحشد كل ما نستطيع من اجل المعركة المصرية المحتومة .

هذا هو الكاتب يقف موقفا نقديا عنيفا يطالب فيه الجميع بان يرتفعوا الى مستوى اللحظة التاريخية الحاسمة وان يستمد ابناء اليوم من شهداء الامس الشحنة النضالية الهائلة التي تدفع بهم الى القتال والنصر .

لقد اطلق سعد الدين وهبة صيحته في المسامير .. « سنقاتل » وما هو يطلق صيحته في سبع سواقي .. « لنقاتل اذن » بلا ابطاء من الان وحتى التحرير .. ولكن قاتلنا من اجل النصر .

هذه مسرحية ثانية للاستاذ سعد الدين وهبه كتبها - ايضا - بعد ه يونيو ولم تجد طريقها بعد الى النشر .. وأضعف الايمان - الآن - ان تنشر المسرحية بعد ان ضلت طريقها الى المسرح .. ويقول مؤلفنا انه بصدد نشرها فعلا .

ومسرحيتنا تلك تدور مثل « سبع سواق » في اطار الفنتازيا .. ولكنها هنا نوع من الفنتازيا الخالصة التي يتوسل بها المؤلف لاسقاط الكثير مما تحويه المسرحية من مضامين على واقع معين في لحظة زمنية ومكانية معينة .. ان المسرحية - بصارة اخرى - وهي تحلق بأجنحة الخيال في سموات الوهم لا تنفصل عن الارض بل لعلها اوثق ما تكون ارتباطا بواقع حياتي موضوعي ارضي .. ويأتي هذا الارتباط من الدلالة البالغة الايحاء عن طريق الرمز الشفاف الذي ينتظم المسرحية طولا وعرضا .

فهنا مدينة اصابها سخط الهي على شكل عقاب فادح .. كانت مدينتنا - كما تظهر في مسرحية الاستاذ - تعيش ككل المدن الظالمة والمظلمة في آن .. تسير فيها الاحوال من سيئ الى اسوأ وسط كثير من مظاهر الاهمال والتفكك والتراخي والتحلل والاثرة والمكابرة وحب الذات .. وكانت تلك بوادر الكارثة ، وجاء انذار من الله ولكن امرا لم يسمع لان الجميع كانوا يتكلمون .. وهنا وقع العقاب الفادح وكتب على اناس المدينة ان يحرموا من حاسة السمع .. واصبحت مدينتنا مدينة صماء .

وقد تصادف وقت وقوع الكارثة بالمدينة ان كان بعض رعاها خارج الاسوار .. وكانوا على وجه الدقة : موسى ومساعدتها خرجت تبحث عن عميل .. وقاطع طريق ومساعدته خرجا لسرقة احدى الحدائق .. ومتسول وتابعه خرجا يلتمسان الرزق من المحسنين .. ونجا هؤلاء جميعا من الكارثة .. وكان من السهل عليهم بعد عودتهم الى المدينة واكتشاف الوباء الذي حل بها ان يستولوا على السلطة ويحكموا هذا الشعب الاصم .. اماالموس فاصبحت ملكة صفتها السياسة .. واما قاطع الطريق فاصبح وزيرا مسؤولا عن الحكم .. واما الشحات فاصبح مسؤولا عن المال والضرائب والتأمين .

وبفقدان حاسة السمع في المدينة فقد التواصل والاتصال .. يقول الجميع كل شيء ولا يسمع احدهم شيئا .. واستشرى الفساد وتحول الناس عن مهنتهم فاصبح المحامي راقصا - والواعظ حاويا والشاعر نصابا والموسيقي الفنان قردانيا .. واختل كل شيء .. كثر النسل وقل الانتاج .. واستوحش الوزير وظلم فاسرف في الظلم وكان من السهل عليه ان يفعل كل شيء بأمة الفتم هذه .. ما داموا يهتفون له .

ووسط هذا الانهيار المادي والمعنوي الكامل كانت الملكة - الومس - (ويبدو انه لا يد من موسى في كل مسرحية من مسرحيات سعد وهبه وهو يعطى عليه عطايا خاصا) .. تعيش قلقا مروعا وهي ترى نفسها على قمة السلطة في مدينة من الاصنام الحية .. كان يعذبها ان تحكم هؤلاء الناس وهم ليسوا ببشر .. اسمعها تقول .. « مش ممكن . ما حدش قال كده ابدآ . انا ما اقدرش اجكم ناس ما بيغرفوش بين الحب والكره . ما بيغرفوش الفرق بين الانتصار والهزيمة » ناس تحولوا الى كائنات بترقص بس وتهتف بس . انسا افضل مليون مرة اني ارجع رقاصة ارقص بين ناس بيسمعوا زي البشر .. بيقولوا اللي هم عاوزين يقولوه وهم عارفين ان غيرهم سامعهم .. ناس حياتهم بتنظمها علاقتهم بغيرهم مش وحوش برية ما تعرفش غير تاكل وتنام وتفرج عن غرائزها وتقول اللي في نفسها وهي واقفة ان ما حدش سامعها .. اية فابدة الصراحة اذا كان الانسان عارف انها رايحة في الهوا .. لازم يكون هناك خوف من الصراحة عشان الصراحة يكون لها معنى .. لازم يكون فيه ثمن للحرية عشان الانسان يتمتع بيها

.. انما صراحة الوحوش في الغابة لا .. كلمة الحب البسيطة اتغير معناها .. كل العواطف الانسانية انتهت راحت .. بقت ذكرى لشيء معدش له وجود .. أنا لا يمكن اسكت .. لازم الناس ترجع ناس .. لازم الناس تسمع وتحس وتخاف على مشاعر بعض عشان الانسان يرجع يحتل مكانه في عالم الانسان » .. وبالفعل تستقدم الملكة ذلك « الاستاذ » لحل المشكلة وينجح هذا في اختراع عقار يعيد الى الناس سمعهم ولكنه يفقدهم القدرة على الكلام .. وانقسمت المدينة على نفسها بعضها يسمع ولا يتكلم وبعضها يتكلم ولا يسمع .. وانقلبت موازين كل شيء .. ذلك ان هؤلاء الذين يسمعون قد روعوا بما يحدث في المدينة واستعاض هؤلاء عن الطعام بالجوء الى العنف الجسدي واستخدام عضلاتهم لمقاومة ظلم الوزير والجابي والقاضي وغيره ممن ساموا هذا القطيع البشري سوء العذاب .. وفي الوقت الذي تتنازل فيه الملكة عن الحكم يتقدم هذا الحشد البشري نحو الظلمة ليقتص منهم جزاء عدلا على ما فعلوه .

في هذه المسرحية - كما قلت - يمكن ببساطة اسقاط الكثير من محتواها الفكري على ظروف اللحظة ولكننا لا نريد ان نحد المسرحية بحدود مغلقة على واقع معين فالعمل بلا اي تصف يتسع لينتظم الكثير مما يحدث في عالم اليوم .. ان المسرحية تحلق في آفاق انسانية رحبة .. ويجب الا نخضعها لآفاق نظرية محدودة تترجم الرموز والشخصيات بعملية ميكانيكية يرفضها الفن والفكر الى اشخاص بعينهم او واقع محدد ..

هذه مسرحية تطلق دعوة حارة الى ان يكون الانسان انسانا .. ان يرى ويسمع ويقول .. ان يكون حرا .. ان حجب الحقيقة عن الناس - كما يتمثل في المسرحية بفقدان السمع - يحولهم الى قطيع ديماجوجي .. ومنع الانسان من ان يعبر تعبيراً عما يريد - كما يتمثل في المسرحية بفقدان القدرة على النطق - يحولهم الى حيوانات لا تملك الا القوة العمياء .. انه يعود بالانسان الى اسلوب وحياة الغاب .. وكلا الامرين لا يصنع شعبا ولا يقدم مدينة .. ان يصبح الانسان انسانا يرى ويسمع ويتكلم ويرفض ويوافق ويناقش ويرضى ويقضب ويوافق ويمتنع .. ان يصبح الانسان - باختصار - حرا يملك الارادة فهذا يصنع المعجزات .. يصنع المدينة الفاضلة .

● المخططين : (٤)

هذه هي آخر اعمال يوسف ادريس المسرحية كتبها قبل عدة شهور لتقدم في الموسم المسرحي الماضي ولكنها تعثرت لتجديدها في هذا الموسم الى مسرح الحكيم الذي سيفتتح بها عروضه لهذا العام .. ولست ادري كيف يتغير اتجاه مؤسسة المسرح من عدم تقديمها في الموسم الماضي الى عرضها في هذا الموسم .. ربما استردت المؤسسة وعيها في لحظة ولهذا تعمل الآن على تقديمها وهذا ما نرجو ان يتحقق بالفعل .

وقد اثارت هذه المسرحية ابتداء من اللحظة التي نشرت فيها - وربما قبل ذلك - الكثير من المناقشات التي بدأت ولما تنته بعد وما اظنها ستنتهي الآن شان كل الاعمال التي يفاجأ بها يوسف ادريس الجمهور والنقاد جميعا وتثير من الحوار والنقاش ما لا حد له . والمسرحية تتصل باوفاق اتصال بفكر يوسف ادريس ومسرحه على نحو عام ورائعته « الزمايم » على نحو خاص .. ففي نهاية مسرحية « الزمايم » اطلق يوسف ادريس صيحته الشهيرة على لسان « الزموز » « طلبا بالبحث عن « حل للعلاقة الابدية بين السيد والزموز » او بين الانسان والنظام سواء تمثل هذا النظام في مؤسسة سياسية او اجتماعية او اقتصادية .

وفي مسرحيته تلك الاخيرة « المخططين » فان يوسف ادريس كان يحاول ان يقدم لنا وللانسان عموما ما تصور انه « الإجابة » على



يوسف ادريس

سيحقق السعادة الحقيقية للبشر وليست السعادة المزيفة .. ما اسم هذا النظام .. لا تعلم .. من الذي سيحققه .. انه الانسان بملكاته الخلافة التي لا تحد بحدود التخطيط المتسفة .. ونظام المخططين الذي يسحق هذه الملكات في الانسان .

● غفارت مصر الجديدة : (هـ)

هذه احدى مسرحيات الاسم الطويل - تلك البدعة التي خرج علينا بها بيتر فايس في مارا - صاد - التي كتبها علي سالم تحت عنوان .. « عندما ظهرت الغفارت » . في النصف الثاني من القرن العشرين في قسم ثاني بوليس مصر الجديدة .. ليلا » وكان قد كتبها لتقدم في الموسم الماضي ولكنها ضلت طريقها الى المسرح بمثل ما يحدث الآن لمسرحيته الاخيرة « اوديب » التي كتبها لتقدم في الموسم المقبل ولكنها تنشر في هذه الايام بين مكاتب المؤسسة والمخرجين رغم علامات الابتهاار التي تغلو وجوههم جميعا لحظة ان تقرأ عليهم المسرحية . واذا كانت مسرحيتنا هذه لم تجد طريقها الى النشر ولم تعرض فلقد قدر لها ان تقرأ في حلقات ادبية كثيرة وان تتعرض للتحليل والتقييم والنقد وان تحدث من الاثر ما لا يقل خطورة واهمية عما كان يمكن ان تحدثه اذا صنعت فوق خشبة المسرح او اجتمعت بين دفتي كتاب .

لقد اصبح من المألوف ان تسمع احدهم يسأل الآخر : هل سمعت مسرحية فلان ؟ .. بدلا من ان يساله هل قرأت مسرحية فلان او شاهدتها .. ومعنى ذلك ان حلقات القراءة المسرحية أصبحت تمثل خلايا فنية وثقافية على جانب من الاهمية والخطورة .. وهي ظاهرة حتمية على كل حال ولعلها بديل حديث للصالونات الادبية القديمة او شبيه بظاهرة المقاهي المسرحية في اوربا .

ونعود لمسرحيتنا لنتلقى بعلي سالم وغفارته - وليس في المسرحية غفارت على الاطلاق - وهنا نلتقي بالمؤلف في فكرة تعتمد على الفتنازيا - ولعلي سالم ولع خاص بالفتنازيا الذي يساعده على

هـ - غفارت مصر الجديدة : لم تنشر .

سؤاله الصعب في العزائم .. لقد قدم لنا « نظاما » تصور انه سيحقق للبشر السعادة المطلقة .. ولكنه اكتشف - من خلال المسرحية - ان ذلك النظام لم يحقق شيئا من هذه السعادة فرفضه وتمرد عليه وادانه في قسوة .. وبات عليه وعلينا ان نقرب في آفاق المجهول من جديد لنبحث عن النظام الامثل الذي يحفظ للفرد حريته وكرامته وسعادته في اطار من الانسجام بينه وبين المجتمع او الدولة او النظام او المؤسسة .

ترى .. ما هي تلك الاجابة التي قدمها يوسف ادريس ثم رفضها .. او ما هو ذلك النظام الذي ابتدعه ثم تمرد عليه .. انه نظام المخططين او دولة التخطيط .

فهنا جماعة سرية يقوم على رأسها زعيم هو « الاخ » .. ويمسك هذا الاخ تصورا لنظام يحقق في اعتقاده سعادة البشر .. تلك السعادة الحقيقية التي لا يدخلها باطل او وهم .. وتستولي هذه الجماعة على السلطة باسقاط « مؤسسة السعادة الكبرى » ويبدأ نظام التخطيط .. وينتشر اغضاء هذه الجماعة على طول وعرض كوكب الارض ويتم تخطيط العالم .. كل العالم . نظام واحد شامل ينضوي تحت لوائه آلاف الملايين من البشر .. ومع لحظة الانتصار هذه ينظر « الاخ » من حوله فاذا هو واهم .. لقد قام هذا النظام من اجل سعادة الناس ولكن هذه السعادة لم تتحقق .. انها وهم .. كذبة كبرى ونظامه المخطط لم يغير من واقع وحياة الناس شيئا سوى انه صبغهم بلون واحد . الابيض والاسود ولا شيء بينهما .. ويكاد الاخ ان يجن بل هو يجن فعلا ويثور على فكرته ونظامه وتخطيطه ويخرج بثورته هذه الى الناس والشارع ولكنه يضعف . انه فرد وسط آلاف الملايين وحتى لو كان هذا الفرد هو « الاخ » مدع النظام نفسه فانه لا يد مسحوق وضائع امام البناء الهول الذي شيده بالفعل .. ويضعف نظامه الجديد البديل . نظام الالوان . ان يكون كل انسان كما يريد هو ان يكون بجماع ارادته الحرة واختياره . ولكن انى لهذا ان يحدث . ان « الاخ » لا يمكن ان يهدم نظامه ، نظام المخططين ، في الوقت الذي لا يمكن ان يشيد فيه النظام البديل ، نظام الالوان والاختيار الحر للفرد فهذا يستلزم انسانا آخر غيره .

ويستقط « الاخ » تحت وطأة النظام .. وكان لا بد ان يسقط لان شخصيته - ونظامه بالتالي - كانت تنطوي على كثير من التسلط والديكتاتورية والتعسف والقهر .. ولا يمكن ان تنقذه تلك الصحوة الاخيرة التي تمرد فيها على نظام المخططين مطالبا بنظام الالوان البديل . هذا هو يوسف ادريس في بحثه المعبث عن اجابة السؤال الحائر الذي يؤرقه يصل الى اجابة سرعان ما يتمرد عليها في النهاية وكانى به هو « الاخ » نفسه في عذابه وحيرته بين نظام التخطيط الذي ثبت زيفه ونظام الالوان الذي يتصور انه مصحوبا بالسعادة للبشر .

والمسرحية بهذا المعنى لا يمكن ان تكون موجهة لنظام بعينه او شخص بعينه او مجتمع بالذات .. انها تطرح قضية شديدة الرجاسة والعمومية تتصل بملافة الانسان بالنظام بشكل مطلق .. وحتى المسرحية في بنائها الفني وشخصياتها تكاد تتحول - ان لم تكن كذلك بالفعل - الى عمل فكري شديد التجريد .

ان يوسف ادريس لا يمكن ان يتهم في هذه المسرحية بمعاداته لنظام بعينه - الاشتراكية مثلا - فهو يرتفع بمسرحيته فوق هذه الاهداف المباشرة .. ولكنه يقف رغم هذا ضد كل النظم التي تقوم على التعسف والاستبداد والخداع والقهر كذلك النظام الذي شيده الاخ .. وهو يقطع بان مثل هذه النظم لا يمكن ان تحقق السعادة للبشر ومن هنا فهي تحمل في داخلها عوامل فنانها .

شيء واحد يمكن ان يحل مشكلة الانسان مع النظام .. ان يطلق هذا النظام في الانسان كل ملكاته الابداعية وان يخرج به من دائرة الاطر الجامدة المتسفة التي تحجر عليه وتحوله الى نمط من آلاف الملايين بعد ان تجرده من جوهره الانساني الحقيقي .. هذا ما يطالب به يوسف ادريس في مسرحيته الاخيرة « المخططين » وهو ما يعتقد انه

استخدامها خياله الشديد الخصوبة والجموح - ولكنه يعالج هذه الفكرة الفنتازية بأسلوب واقعي .

فهنا ضابط يعمل في قسم بوليس مصر الجديدة وقد استطاع بدراساته الحديثة ان يقضي على الجريمة في المنطقة التي يعمل بها فلم تظهر حادثة واحدة على امتداد سنوات ثلاث الامر الذي استحق معه جائزة الدولة للامن والطمانية .. وفجأة يهتك هذا السلام حادث غريب .. اذ تقدم الدكتور سهير الخليلى استاذة المنطق في كلية الآداب لتبلغ عن اختفاء زوجها الدكتور احمد ابو الفضل استاذ القانون بكلية الحقوق جامعة القاهرة .. ليس يعني هنا لماذا اختفى ولكن الذي يعني هو كيف اختفى ؟ .. لقد اطفئ نور حجرة نومه للحظة لا تتجاوز الثانية ثم عاد النور ولكن الدكتور كان قد اختفى .. حادث محير وغريب .. زاد من حيرته وغرابته ان حوادث اختفاء الناس من كل المهن والطبقات قد زاد بشكل روع آمن الجميع وقضى على الطمانية في المنطقة ثم في القاهرة ثم في الجمهورية العربية بأسرها ..

أين يختفي الناس ؟ ولماذا ؟ ولمصلحة من ؟ وما هي القوة الشريرة التي تخفيهم ؟ ولاي هدف ؟ هذه وغيرها اسئلة بات على ضابط البوليس المسكين ان يجد حلولاً لها في الوقت الذي بات عليه فيه ان يجد حلولاً يستعيد بها الطمانية الى قلوب الناس الذين روعوا من حوادث الاختفاء .. ولكن جهود ضابطنا المسكين تذهب عبثاً ويبدو انه بازاء قوى لا قبل له بها حين يقدم اليه احدهم يطلب الحماية بعد ان استشعر في نفسه بالحدس انه سيختفي .. ويتخذ الضابط كل ما من شأنه حماية الرجل ولكنه - ويا للغرابة - يختفي من بين يدي الضابط .. ويصبح الامل معلقاً بعودة أحد هؤلاء الذين اختفوا .. وبالفصل يعود لنا الدكتور ابو الفضل ولكنه يعود انساناً آخر وقد اعترته الكثير من التغيرات البيولوجية والنفسية .. عاد كياناً جديداً مغرباً من الداخل .. عاد استاذ القانون - الذي فشل القانون في حمايته - ليرك الجامعة وليمتحن حرفة جديدة وليفتتح معهداً للرقص وليترك زوجته .. عاد انساناً آخر بعد ان فقد جوهراً الانسان .. ويفشل الضابط في الحصول على اية معلومات تصل به الى حل لغز الاختفاء ولكن الامر لا يزيده الا عناداً ويستمر في عمله حتى تجتمع له الدلائل ويقف على سر الظاهرة واسرار مرتكبها ويستعد ليعلم ذلك في مؤتمر عام .. ولكنه مع اللحظة التي سيكشف فيها عن كل شيء يطفأ نور المسرح ويختفي الضابط .

هذه - باختصار شديد - هي الخطوط العامة لمسرحية علي سالم التي يتناول فيها عن طريق الرمز الشديد الابهاء والشفافية بعض مثالب واخطاء مرحلة ما قبل ٥ يونيو والتي ارهضت بالنكسة وادت اليها .. فهنا قوة خفية شريرة - وما اكثر ما عانينا قبل الهزيمة من مراكز القوى - تنكل بالناس وتقضي على حاضرهم ومستقبلهم وتعيدهم الى الحياة بشراً ليسوا كالنفساء واناساً بلا اي جوهراً انساني .

ويرغم انه يمكن اسقاط الكثير من مواضع اللحظة التاريخية التي سبقت الهزيمة على أحداث المسرحية وشخصها فان علي سالم لم يجرّد موضوعه من حدود الزمان والمكان .. او قل انه يتجاوز به حدود لحظة مكانية وزمانية معينة ويخلق في أفق انساني رحب وهو يعمم الظاهرة ويقطع بخطورتها ليس على المستوى المحلي المحدود ولكن على المستوى الانساني والعالمي المطلق .. ان علي سالم يحب الانسان حبه لله وهو في هذه المسرحية يطلق صيحة حارة تدعو الى الحفاظ على الانسان فليس هناك على وجه الارض ما يستأهل تجريد الانسان من انسانيته بعد استلاب ائمن ما فيه وهو جوهره الاصيل .. هكذا حدث لكل من عادوا بعد اختفائهم وهكذا يفقد المجتمع ائمن مما يملك وهو الانسان الفرد الحر .

ان على النظام او المجتمع او الدولة ان تعمل على صنع الانسان وبنائه فالانسان هو رأسمال الحضارة والمدنية .. ولا يمكن لنظام ما ان يعمد الى تخريب الانسان من محتواه تحت اي هدف .. فالانسان هو الهدف ، والوسيلة معا ..

لقد حاول كثيرون اسقاط مضمون المسرحية على سلطان المخابرات المصرية النحرفة التي سقطت بعد ٥ يونيو .. والمسرحية تحتل هذا ولا شك .. ولكن الذي لا شك فيه ايضا اننا ننظم العمل ظلماً خادماً اذا نحن حددناه بحدود هذه الظاهرة الرضوية التي ماتت مع لحظة الصحو والتصميم على مواصلة النضال .. فالمسرحية تتجاوز هذه الظاهرة وتحلق في أفق انساني ارحب وليست قوى الاختفاء هنا الا تكتيافاً وتبركيزاً وايحاءاً لكل ما من شأنه تدمير قوى الانسان الابداعية الخلاقة من عناصر معادية .. ان علي سالم يطلق صيحة حارة ضد كل قوى الظلام .. اعداء النظام .. اعداء الانسان .

● مأساة أرنستو تشي جيفارا : (٦)

هذه مسرحية ثانية من مسرحيات الاستشهاد وهي الجهد الدرامي الاول للشاعر الفلسطيني معين بسيسو .. وقد اجتمع في الموسم المسرحي الماضي مسرحيتان عن جيفارا .. مسرحيتنا الشعرية هذه واخرى بعنوان « القاهرة ليلة مصرع جيفارا » لميخائيل رومان وكان لاحدهما ان تصعد على خشبة المسرح بينما يقضى على الثانية .. وتدخلت عوامل كثيرة اقلها فني واغلبها شخصي انتهت بنتيجة مسرحيتنا هذه - وهي الفضلى - وتقديم المسرحية الأخرى وهي - في تقديري - دون مستوى مسرحية معين بسيسو التي لم تجد طريقها الى خشبة المسرح .

ومسرحيتنا هذه - ايضاً - من مسرحيات الاسم الطويل (!!) فاسمها الكامل هو .. « مأساة أرنستو تشي جيفارا من خلال يوميات قرية بوليفية عاشت في الثلث الاول من القرن العشرين » .. ومن الواضح من هذا العنوان - وهو ما تحقق في المسرحية - ان العمل لم يكن يستهدف تقديم حياة جيفارا او تاريخه النضالي او بطولته .. ان المؤلف يتناول شخصية جيفارا كمثال او كرمز او كنموذج للبطل الثوري .. وقيمة استشهاد هذا البطل وردود فعل هذا الاستشهاد على قرية فقيرة مسحوقة تحت وطأة الاستعمار واذنابه ابتداء من الشرطة والملك والمتعهد والقسيس الى اصغر مسؤول في القرية حتى ولو كان هذا المسؤول هو عميل الشرطة او المخبر السري .

وفي هذه المسرحية فان معين بسيسو لم يكن يقدم لنا بطلاً هو جيفارا وانما كان يقدم لنا بطولته هذه القرية البوليفية التي القيت فيها شرارة الثورة ... ومع اندلاع النار هادئة في اول الامر ثم مشتتة فتمتوجة فعارمة فدمرة يمضي بنا الكاتب من خلال الشخصيات الريفية البسيطة في القرية والاحداث الاثر بساطة ابتداء من جهل الجميع بشخصية الثائر جيفارا وحتى بمعنى كله الثورة حتى مرحلة الوعي الكامل بالثورة والمشاركة فيها والموت من اجلها .

ان البعد الاجتماعي والوطني والثوري الذي ضمنه معين بسيسو احداث مسرحيته من خلال هذه القرية هو ما يرتفع بقيمة هذا العمل ويعطيه معنى ارحب واكثر عمقا وشمولا من مجرد تناول شخصية جيفارا والوقوف عندها .. ان جيفارا هنا - كما يظهر في المسرحية - هو الجدوة التي القيت في الموقد فاضرم النار فيه . ومن هنا تكتسب ثورية هذا المناضل ابعادها الاجتماعية العميقة وليست ذلك البعد الرومانسي المحدود لشخصية الثائر .

وللوصول الى هذا المعنى الشامل فان معين بسيسو يجرّد مسرحيته من حدود المسرح التقليدي وينطلق عبر المكان والزمان حتى ليصل به الامر الى تقديم احداث مسرحيته في الثلث الاول من هذا القرن وقبل ان تظهر شخصية جيفارا على مسرح الحياة .

ان المؤلف يجرّد شخصية جيفارا من كل صفاته التي نعرفها ويعطيه معنى البطل الثوري المطلق .. ذلك البطل الذي نعر عليه اليوم في دول امريكا اللاتينية وفي افريقيا وفيتنام وفلسطين وغيرها من

٦ - نشرت مرتين : مرة في مجلة « الكاتب » بالقاهرة . اعصاد يناير وفبراير ومارس ١٩٦٩ .. ومرة في كتاب صدر منذ ايام .

الوصول الى الشاطئ الآخر .. ذلك الشاطئ الاخضر المزدهر الجميل .. شاطئ الحياة والاحلام .

انهم يجتمعون حول الهدف النبيل ويستعملون ملافاة القرش الازرق ما وسعهم الاستعداد ويخرجون اليه تحت لواء سيد من سادات البحر وشيوخه العتاة وهو القرش .. يجمعهم حول هذا الهدف عهد الامانة والوفاء واحلام الخلاص حيث الحياة والرخاء هناك على الشاطئ الاخضر النبيل .

وفي البحر يواجه مركب الحياة والنجاة بما لا يمكن ان يصل به الى بر الامان .. فهذه هي جهود الرجال تنقذ وهذه هي الخيانة والعنفية والاحقاد في الصدور تنفجر دون علم « القرش » ذلك القائد الذي لا يرى ما وراء ظهره لانه لا ينظر الا الى الامام حيث « القرش الازرق » ذلك العدو اللعين .. ومع لحظة المواجهة والكل قد وطن نفسه على النصر تموت الماساة وينتصر عدو الحياة على الرجال الذين فت في عضدهم بغل الخير والنساء والخيانة والعنفية واحقاد الصدور والتامر والسماح للسلبية والانتهازية بالتسلل بينهم فضلا عن عدم اجتماعهم في حشد واحد لحظة المواجهة مع القرش الازرق .

ومع لحظة الدوار والكل يسأل : ماذا حدث ؟ وكيف حدث ؟ وما اسبابه ؟ تنفجر كل شيء وتظهر الحقيقة عارية لتكشف عن اخطاء الجميع .. ولكن « القرش » ذلك الرمز الخرافي للبطل يتماسك ويقسو ويصر على المواجهة مستفيدا من كل دروس لحظة الانكسار فلا عودة له الا بالقضاء على القرش الازرق وتحقيق احلام الحياة في غد مشرق بالضيء على الشاطئ الاخضر .

هذا عرض شديد الإيجاز - مغل بالضرورة - لمسرحية شديدة العنوية عميقة الثراء في احداثها وشخصياتها .. ولكن القيمة الحقيقية في هذه المسرحية تكمن في ذلك الاستخدام الدقيق الرقيق للرمز ليس لهُمناه الميكانيكي الساذج الذي يربط كل شخصية بنظير لها في الواقع وكل حدث بشبيه له بحيث يصبح الامر وكأنه عملية رياضية بحتة .. وليس ذلك الرمز المستفلق الذي يرضي غرور الكتاب والنقاد ويصبح تفسير طلاسمة وحلها - كما لو كان لغزا - هو كل المسرحية .. ولكنه ذلك الرمز الشفاف الموحى الواضح الدلالة العميق المغزى الذي تتعدد من خلاله وجوه الرؤية دون ان يفقد شيء من قيمته او معناه بل يزيد العمل ثراء وخصوبة .

ومن هنا فليس من التعسف ان نقول ان المسرحية تحتمل - او هي كذلك بالضرورة - الكثير من الاسقاطات على اللحظة التاريخية المروعة التي اصاب بها الوطن العربي في الخامس من حزيران .. في الوقت الذي تنسحب فيه المسرحية ايضا على ما قبل هذه اللحظة وما بعدها لتصبح عملا يتناول الانسان على اطلاقه وهو بازاء ما يواجهه من تحديات .

هذا عرض - لا نقد - كان لا بد ان يأتي سريعا بالضرورة لانه ينتجه مباشرة الى جوهر العمل لمسرحيات الموسم « المرفوض » في القاهرة نضمها هكذا بلا رتوش لنقارن بينها وبين اعمال الموسم « المرفوض » ولنخلص ببساطة الى ان هذه المسرحيات المرفوضة كان يمكن ان تشكل فيما لو قدمت موسما ناجحا على المستوى الجماهيري والفني معا .

والآن .. ما هي السمات التي تتنظم هذه المسرحيات وماذا يمكن ان نخلص اليه منها :

- اولا : ان القضية الاساسية التي تنور حولها اغلب هذه المسرحيات - او كلها - هي القضية السياسية .. ولكن هذه الاعمال تتناول القضية بدرجات متفاوتة وباساليب متفاوتة ايضا .. فمنها ما يتجه اليها راسا « كالخططين » و « الاستاذ » ومنها ما يتجه اليها عن طريق آخر من خلال مضمون اجتماعي او انساني عام .

- ثانيا : ان النكسة العسكرية تشغل جانبا كبيرا من اهتمام هذه المسرحيات .. والحق ان المسرح المصري قد استجاب بصورة فورية

شعوب العالم الثالث التي تناضل ضد الامبريالية العالمية . والى جانب هذا البعد المكاني الذي يسقطه المؤلف على شخصية جيفارا بطل ثوري فانه يسقط عليه بعدا زمنيا يمتد به عبر التاريخ حتى نجد جيفارا في نهاية المسرحية وقد ظهر لنا في صورة المسيح .. موحيا باستشهاده وموحيا ببعثه مرة اخرى كإنسان هذه المرة وليس كرمز او كاسطورة .

لقد الهبت هذه الشخصية خيال الكتاب والمثقفين في كل مكان من العالم .. ولكن هذا البطل كان اكثر الحاحا على وجدان الكاتب العربي الذي تلفت حوله بعد الخامس من حزيران يبحث عن نموذج .. عن مثال لمناضل ثوري .. عن بطل يسعى نحو حتفه بنفسه وهو يكاد يعلم مسبقا باستشهاده ولكنه يمضي الى سبيله ليدافع عن الفكرة ، عن المبدأ ، عن الهدف وليدفع ثمن مبداه من دمه .

ولهذا فلم يكن غريبا ان تظهر في عدة شهور بعد النكسة اربع مسرحيات تقدم كل منها بطلا ثوريا يقف كنموذج او مثال .. وهذه المسرحيات هي « ثار الله » التي قدمت لنا شخصية الحسين بن علي و « ماساة جيفارا » و « ليلة مصرع جيفارا » التي قدمت لنا شخصية هذا البطل الثوري ثم « بلدي يا بلدي » التي قدمت لنا شخصية « السيد البدوي » .

ما كان اجدر لهذه المسرحية ان تعطي خشبة المسرح بدلا من تلك الخطبة الحماسية الزاغقة الجوفاء التي قدمت تحت اسم « ليلة مصرع جيفارا » .. ولكن هل تقدم مؤسسة المسرح الفضلى دائما .

● القرش الازرق : (V)

هذا هو الجهد المسرحي الاول لقصاص وروائي شاب هو صالح مرسي الذي يختبر امكانياته للمرة الاولى في مجال المسرح ويقدم لنا نفسه من خلال هذه المسرحية التي اجهضت ضمن ما اجهض من الاعمال الجيدة في الموسم الماضي .. ولكن المسرحية وجدت حريتها الى النشر وتحاول ان تجد طريقها في هذا الموسم الى المسرح وهو ما نرجو ان يتحقق .

ولا تخرج هذه المسرحية عن مجال خبرة الكاتب الذي استأثر به موضوع البحر والصيادين فجعله يكون اكثر قصصه القصيرة ، وكل رواياته ، ومسرحيته الوحيدة التي نتناولها الان .. ولعلنا ونحن نقرا هذه المسرحية ان نتذكر على الفور - مع الفارق في المستوى الكيفي - مسرحيات يوجين اونيل عن البحر والبحارة .. وليس هناك ما يربط بين الكاتبين سوى اشتراكهما في الموضوع وتميز اسلوب كل منهما بما يمكن ان نسميه بالنثر الشعري ذلك الذي نجده في كل مسرحيات اونيل ونجده ايضا في لغة هذه المسرحية .. تلك اللغة التي تحفل بايقاعات خاصة محببة لعلها مستمدة من روح البحر وعاله المهول .

وللحق فان عالم البحر والبحارة قد استهلك في افلامنا وقصصنا ورواياتنا ولكنه لم يزل بعد موضوعا يكرأ في مجال المسرح .. ولعل هذه المسرحية ان تكتسب فضل الريادة في هذا المجال ، فضلا عن انها تتناول الموضوع من زاوية جديدة تماما .. لقد دارت معظم اعمالنا الفنية عن البحر حول موضوع واحد هو الاستغلال الذي يحيط بهذا العالم او ما يمكن ان نسميه بالاقطاع السمكي .. ولكن صالح مرسي في مسرحيته تلك الجديدة يتناول البحر من خلال معنى ارحب اكثر ثراء وشمولا .

فهنا مجموعة من الصيادين مختلفي المشارب والاتجاهات والاهواء .. لكل منهم عاله .. ولكنهم بشكل مطلق يجتمعون حول شيء واحد هو اصطياد « القرش الازرق » ذلك العدو الخرافي للود المهول الذي يملأ البحر دما ورعبا ويحول ما بين هؤلاء الصيادين واحلامهم فسي

٧ - نشرت سلسلة بمجلة « صباح الخير » بالقاهرة .

مصرية ولم تعرض فجميع مسرحياتهم التي كتبوها وجدت طريقها الى خشبة المسرح .

- ومنها .. ان هذه المسرحيات رغم ان اغلبها قد نشر قد حرمت من التداول النقدي الكافي .. فلم تقيم هذه الاعمال - رغم اهميتها - ذلك التقييم الواجب .. فضلا عن ان تلك المسرحيات التي لم تنشر قد حرمت من العرض والنشر والتقد جميعا .

- ومنها - اي من هذه النتائج - ان كاتبين جديدين هما صالح مرسى ومعين بسيسو قد حرما من الصعود فوق خشبة المسرح رغم جودة الاعمال التي قدماها .. وبات عليهما ان ينتظرا من جديد او يقدموا اعمالا جديدة .

على ان اخطر هذه النتائج جميعا هو حرمان المسرح المصري من هذه الاعمال .. وحرمان الجمهور المصري من اللقاء بها من خلال المنصة الرائعة .. ان رفض هذا الموسم المسرحي الجيد وتقديم ذلك الموسم المثافت الذي ظهر بالفعل بشكل سابق في تاريخ المسرح المصري نرجو ان تكون الاولى والاخيرة .

ولكن .. ورغم كل هذا .. يبقى ان الكاتب المصري ما زال قادرا على العطاء .. وما زال يملك القدرة على المشاركة في احداث وطنه باقتدار وشجاعة واقدام وانه قادر على التأثير باحداث وطنه - رغم صعوبتها - والتاثير فيها .. ويبقى بعد هذا ان هذه المسرحيات قد وجد اغلبها طريقه الى النشر وانه احدث اثره كاملا من خلال القراءة على الاقل وان بعضها الآخر سيجد طريقه الى العرض .. او يحاول ان يجد طريقه الى العرض وهو ما نرجو ان يتحقق بالنسبة لهذه الاعمال كلها فليس اصدق من الكاتب المسرحي المصري في تعبيره عن اللحظة التاريخية التي يعيشها الوطن الان .

محمد بركات

القاهرة

الى الشعراء الفلسطينيين

او الى ذويهم

جاءتنا الكلمة التالية :

سجلت موضوعا لرسالة الدكتوراه باشراف الدكتور شكري عياد بعنوان «شعر المقاومة في فلسطين منذ الاحتلال البريطاني» . فالمرجو من الشعراء الفلسطينيين او من ذويهم ، لا سيما اولئك الذين لم تطبع آثارهم الشعرية في هذه الفترة من دراستي ، موافاتي بما يمكنهم الاستغناء عنه ، او على الاقل ، بمصادر او مراجع لهذا الشعر يرون فيها فائدة للبحث مع شكري الجزيل .

حسني محمود حسين

العنوان الحالي : ١٣ شارع محمد كامل مرسى شقة ٢

مدينة الضباط بالدقي ، بالقاهرة

العنوان الدائم : الاردن - اربد ، معهد المعلمين - حواره

ورائعة منذ العام الماضي لظروف اللحظة التاريخية الحاسمة التي تتصل بمرحلة النكسة وما بعدها فكان بهذه الاستجابة اقشوم صدى للتعبير عن وجدان الجماهير في لحظة بالغسة الخطورة والاهمية .. وظهرت في العام الماضي مسرحيات مثل « المسامير » و « العرض الحلي » و « اغنية على المر » كنماذج مشرفة لتلاحم المسرح المصري بالمركسة وتأثر الكاتب بالحدث السياسي وتأثيره فيه .. وقد استثمرت هذه الظاهرة مع الموسم المسرحي الذي عرض فشاهدنا مسرحية « زهرة من دم » التي تعرض للعمل الفدائي الفلسطيني الذي تفجر مفصحا عن نفسه في صورة حاسمة بعد النكسة السريعة - والمؤقتة - التي هزت الوجدان العربي في ه حزيران .. وفي هذه المسرحيات التي عرضنا لها تطل علينا احداث النكسة وما صاحبها بشكل مباشر او غير مباشر من خلال مسرحيات « سبع سواقي » و « عفاريت مصر الجديدة » و « القرش الازرق » و « الاستاذ » .

وتناول الكاتب لهذا الحدث الخطير يؤكد استجابته ويؤكد انه يقف شاهدا على عصره بلا جدال .

ثالثا : ان عددا من هذه المسرحيات قد ذهب الى البطولات البعيدة او القريبة لانه كان يستهدف بالدرجة الاولى .. تقديم بطل .. او نموذج .. او مثال .. او مناضل ثوري .. نموذج تحتاج الى مثيل له في هذه اللحظة وابلغ مثل هنا ذلك النموذج الذي يقدمه لنا عبد الرحمن الشرفاوي في ثنائية المسرحية عن الحسين بن علي .. وذلك النموذج الذي يقدمه لنا معين بسيسو عن جيفارا .. وفي هذه النماذج فاننا نلتقي بنماذج من ابطال الاستشهاد .. هؤلاء الرجال العظام الذين يذهبون الى قدرهم بانفسهم لتعلو مبادئهم فوق كل شيء .. حتى ولو قدر لها ان تلو فوق اجسادهم .

- رابعا : ان هذه المسرحيات التي تعرض لها جميعا لم تخل واحدة منها - الا قليلا - من نقد اجتماعي فيه شيء من القسوة وشيء كثير من العنف .. نقد لاخطائنا بشكل عام

وللاخطاء التي ادت الى النكسة على نحو خاص وهو نقد تلمح فيه الكثير من القضب .. ولكنه القضب من اجل المجتمع لا على المجتمع .. ومن المسرحيات التي يصنق عليها هذا القول .. مسرحيات سعد الدين وهبه « سبع سواقي » و « الاستاذ » ومسرحية علي سالم « عفاريت مصر الجديدة » ومسرحية يوسف ادريس « المخططين » .. ثم مسرحية صالح موسى « القرش الازرق » .

- خامسا : نلاحظ عند اغلب كتاب هذه المسرحيات جنوحا الى الفنتازيا .. ولكنها ليست تلك الخيالات التي تحلق بعيدا عن ارض الواقع .. فالفنتازيا في هذه المسرحيات تستخدم لتعميق هدف الكاتب الذي يرتبط بهذا الواقع .. وليس غريبا بعد هذا ان نلاحظ ان الكاتب قد لجأ الى معالجة فكرته التي تقوم على الفنتازيا بشكل واقعي .. يظهر لنا هذا في مسرحيات سعد الدين وهبه ويوسف ادريس وعلي سالم .

- سادسا : تشترك كل هذه المسرحيات في ان « الرمز » يقشوم فيها بدور البطل .. وهو رمز جيد الاستخدام شديد الابعاء واضح الدلالة .. ولا تكاد نعرض على واحدة من هذه المسرحيات تخلو من هذا الرمز .

- سابعا : بعد هذا فان عدم عرض هذه المسرحيات قد ترتب عليه مجموعة من النتائج .. منها :

- ان مجموعة من كتاب المصنف الاول قد تعرضوا - لأول مرة - للرفض وعدم الصعود الى خشبة المسرح .. وهؤلاء هم : عبدالرحمن الشرفاوي ، وسعد الدين وهبه ، وعلي سالم ولم يسبق لاحدهم ان كتب